IV Международный съезд славистов

Доклады

Д. Д. БЛАГОЙ

ЗАКОНОМЕРНОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

Москва 1958

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

СОВЕТСКИЙ КОМИТЕТ СЛАВИСТОВ

Д. Д. БЛАГОЙ

ЗАКОНОМЕРНОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

Москва. 1958

I

Все, что ни есть в природе и в обществе, развивается и притом развивается в соответствии, с одной стороны, с общими, с другой — со специфическими, присущими именно данному кругу явлений, закономерностями. Установить общие законы бытия — дело философии. Установить специфические закономерности данного круга явлений природы или общественной жизни и тем самым получить возможность, осознанно и активно следуя им, использовать их для человека, для прогрессивного развития общества — задача отдельных научных дисциплин.

Как и все проявления материальной и духовной жизни общества, закономерно развивается и художественная литература. Вопрос о специфических закономерностях развития художественной литературы является основной и центральной литературоведческой проблемой, без постановки и попыток решения которой утрачивается представление о наличии у науки о литературе своего особого предмета исследования, и тем самым может оспариваться право ее считаться самостоятельной научной дисциплиной. Между тем специфические закономерности развития литературы пока изучены еще далеко недостаточно. Поэтому естественно, что данная проблема за последнее время привлекает к себе все большее внимание со стороны советских литературоведов [1].

---

[1] См. посвященную этой проблеме специальную записку «Закономерности развития художественной литературы», составленную

Прежде чем приступить к исследованию закономерностей развития художественной литературы, надо, конечно, установить, что́ следует понимать под такими закономерностями. Иные литературоведы вообще сомневаются, можно ли ставить вопрос о закономерностях по отношению к тому, что является продуктом человеческого сознания, плодом свободной творческой деятельности писателя, тем более писателя гениального? Но, подобно всякому другому человеку, писатель, сколь бы гениален он ни был, живет в обществе и потому не может быть свободен от общества, не может не находиться в сфере, управляемой законами общественного развития. Свободы же творчества это не исключает совершенно в такой же мере, в какой историческая необходимость не исключает индивидуальной свободы человеческих действий и поступков, в которых она как раз и реализуется.

Мы с полным основанием особенно ценим в писателе, тем более в писателе крупном, индивидуальное своеобразие его творчества, новизну и свежесть восприятия им действительности, умение ярко и «по-своему» выразить это и донести до других. Своеобразие писателя, его особый, индивидуальный творческий «почерк» зависит от степени дарования и его характера (сатирический талант Кантемира и Фонвизина, Крылова и Грибоедова, Сухово-Кобылина и Салтыкова-Щедрина, эпический по преимуществу характер дарования Гончарова и Льва Толстого, лиризм Тютчева и Фета и т. д.), от силы творческого воображения, зоркости и остроты восприятия действительности, глубины проникновения в нее. Последнее, в свою очередь, определяется мировоззрением писателя, уровнем его развития, его общественно-политической позицией, его местом в общеисторическом и собственно литературном процессе в целом.

Но своеобразие писателя проявляется не вопреки общим закономерностям литературного развития данного периода, а в соответствии с ними и благодаря им.

Поэтому чем менее деятельность писателя соответствует основным закономерностям поступательного движе-

---

группой ученых и опубликованную в «Известиях Академии наук. Отделение литературы и языка», 1957, № 6. Отдельным изданием и в более полном виде вышла в серии «Вопросы советской науки», Изд-во АН СССР, 1958.

ния литературы в данный период, тем бледнее и ничтожнее его историко-литературное значение. Чтобы это стало очевиднее, стоит лишь поставить рядом имена Крылова, Грибоедова, Пушкина и некоторых их современников, скажем, Ширинского-Шихматова, двигавшегося не вперед, к нарождающемуся, новому — романтизму, реализму, а далеко назад — к явно отжившему, давно исчерпавшему свое первоначально прогрессивное значение, риторическому классицизму XVIII в., или Бенедиктова — эпигона стихотворного периода русской литературы 20-х годов XIX в., стихи которого взамен высокой художественной простоты, достигнутой русской поэзией в результате творческих открытий Пушкина, били на внешний эффект, на вычурную нарядность формы при пустоте внутреннего содержания, на стремление ошеломить читателя «неслыханными звуками», «неведомым языком». И дело тут не только в степени личной одаренности. Того же Ширинского-Шихматова Кюхельбекер, многие критические суждения которого Пушкин весьма ценил, всерьез считал гениальным поэтом. Стихотворения Бенедиктова, также несомненно не лишенного поэтического таланта, в пору своего появления, как известно, имели самый шумный успех, в частности, были восторженно встречены такими представителями тогдашних литературных «стариков» и литературной молодежи, как Жуковский и И. С. Тургенев, успех, который напоминает нам имевший место на глазах многих из нас успех «громокипящего» литературного дебюта Игоря Северянина. Отличалось творчество Ширинского-Шихматова, Бенедиктова и достаточно ярко выраженным индивидуальным своеобразием. Суть в том, что творчество Крылова, Грибоедова, Пушкина, как в наше время поэзия Маяковского, развертывались в направлении прогрессивного общественного и, соответственно, литературного развития, а литературная деятельность Ширинского-Шихматова, Бенедиктова, Игоря Северянина была обращена назад или в сторону.

Наоборот, чем значительнее, крупнее место и роль писателя в истории литературы, тем его творчество не только более оригинально, носит более новаторский характер, но тем в большей степени своим новаторством, своеобразием отвечает оно назревшим общественно-историческим потребностям. Тем в большей мере личный твор-

ческий путь писателя отражает собой, даже, точнее, несет в себе, осуществляет основные закономерности всего движения литературы на данном историческом этапе.

Иллюстрирую это наглядным примером. Как известно, характерной чертой русской литературы конца 20-х — первой половины 30-х годов XIX в. является весьма существенное, сразу же бросающееся в глаза изменение ее словесно-художественной формы: резкое снижение удельного веса стихотворных жанров, до того игравших преобладающую роль, и, наоборот, столь же резкое усиление удельного веса повествовательной прозы. Поворотным моментом в глазах современников явился здесь 1829 год — год выхода в свет и шумного успеха романов «Иван Выжигин» Булгарина и «Юрий Милославский» Загоскина. Роман Загоскина имеет некоторое художественное значение; роман Булгарина и вовсе его не имеет; поэтому успех последнего был, хотя очень бурным, но столь же непродолжительным. Однако именно с этого времени проза выходит в русской литературе на первый план. Лишь два года спустя, в 1831 г., появляется в печати высокохудожественное создание русской повествовательной прозы — пушкинские «Повести Белкина», не имевшие в то время почти никакого успеха, но получившие громадное историко-литературное значение, заложившие основы русской реалистической прозы.

На первый взгляд может показаться (и именно так это и казалось некоторым исследователям), что Пушкин, который до тех пор был известен как крупнейший поэт-стихотворец современности, попросту присоединился к новому «прозаическому» направлению в литературе, начатому Загоскиным и Булгариным, и лишь благодаря своему неизмеримому, по сравнению с ними, таланту добился несравненно бо̀льших успехов на открытом ими пути. Разными исследователями указывались разные причины такого «присоединения», иногда довольно вульгарного свойства. Однако на самом деле мы знаем, что стремление к творчеству в прозе возникло в Пушкине-поэте чрезвычайно рано, почти с первых его литературных шагов. Уже в начальных главах «Евгения Онегина» — стихотворного романа, явившегося как бы жанровым переходом от стихов к прозе, он предвидел, что в него

«вселится новый бес» и он в дальнейшем станет прозаиком. Примерно с того же времени житейская «проза» начинает все настойчивее проникать в его стихи и оборачиваться прозой уже в буквальном смысле этого слова (прозаическая реплика в стихотворном «Разговоре книгопродавца с поэтом»; написанные прозой отдельные сцены или части их в «Борисе Годунове»; большой прозаический кусок в стихотворении «Череп»). В 1827 г., т. е. за два года до появления первого романа Загоскина «Юрий Милославский», Пушкин принимается за работу над своим «Арапом Петра Великого», который на самом деле, по существу, и является первым опытом русского исторического романа. В последующие годы, непосредственно предшествовавшие созданию «Повестей Белкина», автор «Арапа Петра Великого» ведет работу над целым рядом задуманных им повествовательно-прозаических произведений из современной ему русской действительности. Все это показывает, что Пушкин отнюдь не «механически», не «присоединительно» вступил в число писателей-прозаиков, что проза издавна и исподволь подготовлялась, органически вызревала в его творчестве, что к созданию прозаических произведений его вела внутренняя логика его собственного творческого развития. Вместе с тем, как видим, эта внутренняя логика полностью соответствовала общему движению современной Пушкину русской литературы. И соответствие это отнюдь не имело характера исторической «принудительности», тем более некоей «предустановленной гармонии», а явилось органическим результатом свободного творческого развития одного из величайших писателей мира. Объясняется же данное соответствие тем, что писатель, живя в обществе, развивается вместе с поступательным движением всей жизни общества и, если он писатель прогрессивный,— в том же направлении. Это, понятно, нисколько не мешает прозе Пушкина быть явлением в высшей степени своеобразным. «Капитанская дочка» (как и вообще любое из прозаических произведений Пушкина) могла быть написана лишь им и никем другим. Однако не только само обращение Пушкина к жанру исторического романа, но постановка в той же «Капитанской дочке» темы крестьянского восстания и участия в нем дворянина ни в какой мере не являются только его индивидуальной особенно-

стью, тем более творческим произволом, а подсказаны общим ходом современного ему литературного и общественного развития. Вспомним одновременную и совершенно независимую от Пушкина работу над историческим романом «Вадим» молодого Лермонтова, тематически и даже сюжетно во многом совпадающим с «Дубровским» и «Капитанской дочкой». Вместе с тем то, что являлось своеобразным индивидуальным достоянием, художественным открытием Пушкина (создание эстетической нормы языка русской художественно-реалистической прозы), в дальнейшем, так сказать, обобществляется, становится традицией, закономерно входит как важнейший элемент в процесс последующего развития русской реалистической литературы.

Мало того, основные этапы творческой эволюции Пушкина (лирические стихи, романтические поэмы, драматургия, повествовательно-прозаические жанры) во многих существенных чертах соответствуют намечавшейся, хотя по разным причинам не осуществившейся, эволюции его непосредственного предшественника — Батюшкова. Подобные же этапы, в основных чертах, были пройдены непосредственным преемником Пушкина — Лермонтовым. Это еще больше подтверждает, что творчество Пушкина развивалось в рамках общих закономерностей литературного развития того времени.

Одной из несомненных причин обращения Пушкина к прозе был учет им потребностей читателей, связанный с его собственной потребностью в максимально широкой читательской аудитории. «...поэзия не всегда ли есть наслаждение малого числа избранных, между тем как повести и романы читаются всеми и везде?» [2] — замечал он в конце своего творческого пути, в 1836 г., по существу в значительной степени повторяя то, что писал в самом его начале: «...век наш не век поэтов... скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу на ухо» (Письмо П. А. Вяземскому от 21 апреля 1820 г.).

И потребности читателей тоже являются немаловажным фактором развития литературы — явления по самой природе своей сугубо общественного. Ведь индивидуаль-

[2] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Пушкин Полн. собр. соч. Изд-во АН СССР, тт. 1—16, 1937—1949.

ное по своему происхождению, литературное произведение в дальнейшем приобретает своего рода «коллективное» бытие: порожденное отдельным писателем, оно продолжает свое существование «в читателях», в их восприятии. Больше того, вне читателей литература вообще объективно не существует: книга, которая не читается, представляет собой всего лишь набор черных знаков на белой бумаге.

И создавая любые художественные произведения — от небольших лирических стихотворений, больше чем что-либо другое возникающих из потребностей самораскрытия, до громадных эпических полотен,— писатель непременно обращает их, осознанно или подсознательно, к читателю. Адрес того или иного произведения может быть более широким или более узким (вспомним почти демонстративное название Жуковским сборничков своих стихов «Für Wenige. Для немногих»), но произведений вовсе «без адреса» не бывает.

Убедительное тому доказательство, скажем, поэзия Тютчева. Романтик-идеалист Тютчев призывает поэта уединиться, замкнуться в свой внутренний мир, «жить в себе самом», наложить на себя обет молчания, скрываться и таить от всех людей свои думы, чувства, мечты. Долгое время существовала, казалось бы, вполне соответствовавшая этому его призыву, легенда о полнейшем безразличии, равнодушии Тютчева к дальнейшей судьбе созданных им стихов. В то же время, в явном противоречии с такой легендой, многие и многие, часто сугубо лирические его стихотворения, не говоря уже о так называемых «политических» стихах, носят своего рода ораторский характер, написаны в форме живых непосредственных обращений не только к некоему собеседнику, но подчас и к целой аудитории единомышленников, противников. Поэт в них показывает, убеждает, спорит, призывает: «Смотри, как облаком живым...», «Смотри, как на речном просторе...», «Не то, что мните вы, природа...», «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно» и т. д. и т. п. С другой стороны, мы знаем, как обрадовался Тютчев, когда ему сообщили, что его стихотворения были восторженно встречены П. А. Вяземским, Жуковским, что Пушкин намерен напечатать большое число их в своем журнале «Современник». Но поскольку эта публикация прошла едва замечен-

ной, в частности не вызвала в печати ни одного специального критического отзыва, Тютчев в течение всего следующего десятилетия почти совсем перестал писать стихи. Наоборот, когда в 1850 г. Тютчев был наконец-то «открыт» и высоко оценен критикой (появилась восторженная статья об его стихах Некрасова), это вызвало у поэта новый мощный прилив творческой энергии, не иссякавшей почти до самой его смерти. Этот особенно разительный пример наглядно показывает, что наличие читательской среды является одним из необходимых условий для развития литературы, складывающейся не только в результате творческой деятельности писателей, но и в результате сложных отношений и взаимодействий между писателями и читателями.

В этих отношениях писатель, тем более писатель крупный, естественно, является активным, ведущим началом. Он формирует, создает свою аудиторию, оказывает на нее большее или меньшее идейно-эстетическое воздействие; если он писатель-новатор, то, преодолевая инерцию установившихся вкусов, окостеневших традиций, он завоевывает своих читателей, подчиняет их себе, увлекает их за собой. Порой в процессе всего этого писатель вступает в острую борьбу с отдельными группами своих читателей, а иной раз и с современными читателями вообще, доходящую до прямого и резкого конфликта: через головы читателей-современников обращает свое творчество к будущему (вспомним цикл пушкинских стихов о поэте и черни). Но, повторяю, вне обращенности к какому-то читателю нельзя себе представить художественного творчества. В свою очередь потребности, запросы, интересы читателей также оказывают несомненное воздействие на писателя. Тот же Пушкин, гневно бросивший в лицо «черни» свое: «Подите прочь — какое дело || Поэту мирному до вас!» («Поэт и толпа»), примерно в то же самое время — внешне с некоторым оттенком иронии, но по существу вполне серьезно — замечал: «Искренно признаюсь, что я воспитан в страхе почтеннейшей публики и что не вижу никакого стыда угождать ей и следовать духу времени» («Письмо к издателю «Московского Вестника», 1828 г.). И это, конечно, не имеет ничего общего с внешним и ловким приспособлением к читательскому спросу, так явно проявившемся в уже упомянутом

«Иване Выжигине», который был быстро изготовлен Булгариным не в сооответствии с внутренней творческой потребностью, столь издавна и исподволь вызревавшей в Пушкине, а просто в качестве наиболее ходкого литературного товара. «Угождать» читателям тогда, когда в их стремлениях отражался «дух времени»,— прогрессивные тенденции данного этапа общественно-исторического развития,— как видим, не вступало в противоречие с гордым требованием Пушкина к себе и вообще к поэту, выдвинутым, в ответ на посягательства на его «перо» со стороны реакционных кругов: «Ты царь: живи один. Дорогою свободной || Иди, куда влечет тебя свободный ум».

Читатели, в запросах которых выражается «дух времени», это не просто пассивные «потребители», а в своем роде участники литературного процесса, существенный и по мере развития литературы все усиливающийся в своем значении фактор, активно на это развитие воздействующий. Поэтому потенциальное «общение», «встреча» в процессе творческой работы со своими будущими читателями — носителями «духа времени» — является своеобразной формой связи писателя с жизнью общества, народа, и, тем самым, есть, помимо непосредственной, как у каждого человека — члена общества, особая, специфическая форма общественного бытия писателя.

Но если и признать зависимость творческой деятельности писателя от закономерностей общественного развития,— а не признать этого, оставаясь на почве марксистско-ленинского мировоззрения нельзя,— может возникнуть вопрос: не ограничивается ли здесь дело именно только этими закономерностями, следует ли говорить о каких-то еще собственно литературных закономерностях? И такая точка зрения бытует среди многих наших литературоведов, в особенности среди историков общественной мысли, привлекающих к своим изучениям материал художественной литературы.

Но и не разделяя подобной точки зрения, исходящей из игнорирования специфики художественной литературы, как особой формы общественного сознания, необходимо отдать себе ясный отчет: в чем же эти собственно литературные закономерности заключаются и в каком отношении находятся они к закономерностям историческим, общественным?

Художественная литература — не саморазвивающийся ряд явлений, а одна из важнейших сторон духовной жизни общества, народа.

При этом, по сравнению с другими видами искусства, прямая связь литературы с общественной деятельностью человека, а значит и с жизнью общества, особенно явственна и значительна. Материал, из которого создаются литературно-художественные произведения,— не краски, мрамор, звуки, а слово, язык, т. е. то, что связано с повседневной человеческой практикой,— основное средство общения людей между собой и, тем самым, необходимое условие существования человеческого общества. В произведениях художественной литературы язык приобретает новое — эстетическое — качество. К коммуникативной функции здесь присоединяется выразительная и даже своего рода изобразительная функция. По известному выражению Горького, писатель-художник «рисует словами». Не воспроизводя предмета непосредственно, он с большей или меньшей степенью силы и яркости вызывает в сознании представление о нем, его образ; действительно, как бы дает возможность читателю «видеть» словами. В поэзии, в стихах новое эстетическое качество обретает само звучание слов. Одной из характерных черт стихотворной речи является ее «слышимость уху»: гармоничность, музыкальность.

Но в то же время слова-образы, слова-звуки, конечно, никак не утрачивают в произведениях художественной литературы того основного, что составляет самое существо языка,— неразрывной связи его с мышлением. Так называемый «заумный язык» представляет собой самое крайнее проявление литературного декаданса.

Говоря о писателях, которые сосредоточивают свое преимущественное внимание на формальной стороне словесного искусства, Пушкин подчеркивал неизбежную недолговечность их произведений. «Такова,— добавлял он,— участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его...». Именно эта «истинная жизнь» слова и делает художественную литературу (хотя она отнюдь не сводится к чему-то только «головному», обладая, как и всякое искусство, громадной силой эмоционального воздействия) наиболее интеллектуальным, а значит, и наи-

более идеологичным из всех других видов искусств. Вместе с тем, вследствие присущего художественной литературе, как и большинству других видов искусств, специфического способа познания действительности — мышления в образах, она является самой конкретной, самой «чувственной» (в философском смысле) из всех выраженных в слове идеологий, с которыми, опять-таки по природе своего материала, она соотносится теснее и непосредственнее, чем любой другой вид искусства.

Пользуясь таким почти всеобъемлющим материалом, как язык, литература имеет возможность с максимальной широтой охвата художественно воссоздать жизнь общества. Вместе с тем она наиболее непосредственно связана с интеллектуальной ее стороной — с движением научной, философской и, особенно, общественной мысли, каждая из которых по-своему оплодотворяет ее. Развитие литературы определяется поэтому не какими-то особыми, «имманентными», т. е. независимыми от жизни общества законами, а тесно связано с ней, в конечном счете прямо обусловлено закономерностями общественно-исторического развития в целом. Но в соответствии со специфической природой художественной литературы (образное отражение и познание действительности средствами языка и приемами искусства) — природой, именно ей и только ей присущей, эти общеисторические закономерности проявляются также специфически, как бы проникая внутрь ее, реализуясь в процессе ее собственного развития.

Каждое литературное произведение — и тем в большей степени, чем оно значительнее — представляет собой нечто замкнутое в себе, самостоятельное, некий целостный художественный организм. В то же время оно является звеном в общей цепи индивидуального (данного писателя), национального, наконец, мирового литературно-художественного развития. Отражая действительность, оно, в силу своего специфического характера, включается как бы в некую «вторую природу» — мир художественных образов, т. е. особое отражение реальности, при котором бытие (внешняя, объективная действительность) и сознание (личность писателя-творца) сочетаются (хотя типы этих сочетаний и весьма различны) в нечто новое, слитное и единое. Эта «вторая природа», которую и представ-

ляет собой художественная литература, складывается и развивается в процессе постепенного и длительного многовекового накопления специфически-литературного опыта, все более совершенного овладения своим оружием и своим материалом: средствами и приемами образного мышления, формами языка. Вместе с тем это накопление, движение литературы по пути все новых и новых художественных открытий, происходит в непрерывной борьбе прогрессивного — литературной «новизны» — с литературной «стариной» — отжившим, отмирающим, реакционным; борьбе, которая соотнесена с борьбой аналогичных начал в жизни общества, но носит опять-таки специфически-литературный характер.

Взаимоотношения нового со старым в литературе (и это дает себя знать во всех составных частях ее: в сюжетах, фабульных ситуациях, образах-типах, наконец, в элементах формы в узком смысле этого слова — в языке, стихе и т. п.) выражаются в различных видах литературной преемственности и литературной борьбы — в усвоении и новаторском развитии живых и действенных литературных традиций, в отбрасывании традиций, хотя бы и имевших в прошлом прогрессивное значение, но к данному времени его утерявших, окостеневших, мешающих дальнейшему развитию. Причем и усвоение, и отталкивание осуществляется собственно литературными средствами и приемами — то варьирования и развития ранее открытых способов изображения действительности, образов, типов и т. д., то, наоборот, своеобразной художественной полемики, принимающей подчас форму противопоставления, сатирического осмеяния, порой прямого пародирования.

Словом, общеисторические закономерности реализуются в литературе, дают себя знать в движении и развитии самих литературных явлений и тем самым приобретают специфический характер закономерностей собственно литературных.

Художественной литературе, в отличие от литературы философской, научной, публицистической и т. п., присущ специфический способ отражения и познания действительности — мышление в словесно оформленных образах. Художественное, образное мышление имеет свои особен-

ности, отличающие его от научного мышления. У него свои специфические законы, если угодно, своя «логика», не противостоящая понятийной логике, но и не во всем с ней совпадающая.

Изучить специфические особенности образного мышления, связанные с природой художественного образа (его конкретностью и одновременно емкостью, богатством содержания, возможностью непосредственного эмоционального воздействия), уяснить его своеобразную «логику»,основанную не только на обычных логических, а в очень сильной степени и на ассоциативных связях, является одним из необходимых условий для познания закономерностей литературного развития.

Вместе с тем художественная литература — искусство, т. е., употребляя известную формулу Маркса, творчество по законам красоты. Изучение законов красоты в применении к искусству слова также входит необходимой и важнейшей составной частью в изучение закономерностей развития литературы, и хотя разработано больше, чем изучение законов образного мышления, но тоже далеко недостаточно.

Однако и до решения этих задач можно с полным правом утверждать следующее. Во-первых, развитие литературы, как таковое, непосредственно связано с развитием художественного мышления, а художественное мышление, хотя оно и носит специфический характер, связано с процессом развития мышления вообще. Во-вторых, поскольку литература — мышление в словесно оформленных образах, она в своем движении тесно связана с развитием языка данного народа и с законами, это последнее определяющими. Другими словами, художественная литература есть одновременное развитие «идей времени» (ведущее начало!) и соответствующих им «форм времени», развитие, протекающее, как диалектически сложный процесс творческого овладения писателями материалом своего искусства — словом, языком,— преодоления его инерции, его сопротивления, его ограниченности, отставания формы (отсюда неизбежные не только радости, но и муки творчества), опирающиеся на уже достигнутое, на накопленный художественно-мыслительный опыт и все расширяющее свои возможности и границы.

* * *

Вопрос о закономерностях развития художественной литературы имеет общетеоретическое и методологическое значение, но должен решаться, конечно, не умозрительно, а с привлечением самого широкого конкретно-исторического материала. Именно за исследования такого рода и назрело время приняться.

Задача данного доклада попытаться — пусть хотя бы предварительно, лишь в общих чертах — наметить некоторые основные специфические закономерности с т а н о в л е н и я новой русской литературы, формировавшейся в русских национальных условиях все нараставшего развития капиталистических отношений в стране, постепенного перехода от феодализма к новому, буржуазному обществу, образования и утверждения русской нации. Этим определяются хронологические рамки доклада, охватывающего развитие новой русской литературы на протяжении столетия — от 30-х гг. XVIII в., когда возникают первые ее образцы, до Пушкина, который завершает процесс с т а н о в л е н и я новой русской литературы, как великой литературы великой нации, и закладывает основополагающие начала ее дальнейшего развития, включительно.

При этом нетрудно заметить, что основные этапы в развитии новой русской литературы, как и самая их последовательность (например, последовательная смена больших литературных направлений — классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм) соответствуют основным этапам в развитии других новых европейских литератур. Немалую роль в этих соответствиях играют межнациональные литературные связи и взаимодействия, обмен творческим опытом, влияние более продвинувшихся, развитых литератур на литературы менее развитые. Но роль эта не имеет определяющего значения.

Возникновение и развитие европейских наций происходило в пределах общей исторической формации — становления капитализма и буржуазных общественных отношений. Этим объясняются и многие аналогичные черты, которыми характеризуется процесс развития европейских наций: создание национальных абсолютистских монархий, борьба со «средневековьем» в различных областях государственной, общественной жизни и культуры, освободи-

тельная борьба против абсолютизма, борьба крестьян против помещиков, буржуазии против дворянства, рабочего класса против буржуазии, революционное ниспровержение «старого режима» и т. д. Но, будучи обусловлен в своем развитии общим характером данной исторической формации, каждый народ в соответствии со своими национально-историческими особенностями развивается на свой, особый лад. То же самое относится и к развитию каждой национальной литературы. Литература каждого европейского народа имеет свои черты и особенности, свое национальное своеобразие; но, вместе с тем, в своем развитии она определяется некоторыми основными закономерностями, общими для всех остальных европейских литератур.

Поэтому попытка наметить закономерности литературного развития на конкретно-историческом материале одной — в данном случае русской — литературы не может не иметь и общетеоретического интереса и значения.

II

Если попытаться определить одним словом основную тенденцию развития прогрессивной новой русской литературы, можно сказать, что эта основная, ведущая тенденция заключается во все большем развитии народности.

Уже Пушкин в своем известном суждении о Крылове, как о писателе наиболее народном из всех существовавших до него русских писателей вообще, замечал, что народность Крылова складывается из двух элементов: популярности его произведений среди широких читательских кругов и отражения в них русской национальной жизни, национального склада ума, национального характера.

Именно в этом двуедином направлении развивается и народность прогрессивной русской литературы в целом. С одной стороны, все увеличивается читательская орбита художественной литературы. С другой стороны, и в прямом соответствии с этим, происходит внутренняя демократизация литературы. Развиваются демократические идеи; расширяется предмет литературы, ее тематика, сфера охвата ею все более и более широких сторон социальной действительности, круга литературных персонажей — «героев». В связи с развитием сознания общества, разви-

вается художественное мышление — от метафизики к диалектике,— что проявляется в различных методах художественного обобщения, типизации. В борьбе и смене разных литературных направлений возникает и утверждается реалистический метод — способы и приемы художественно-реалистического воспроизведения действительности. Соответственно всему этому происходит развитие и изменение родов и видов литературы, ее жанрового репертуара, демократизация языка и средств художественной выразительности: изменение речевого строя — от преимущественно стихотворной (литература XVIII — первой трети XIX в.) к преимущественно прозаической (остальные две трети XIX в.) речи.

В связи с только что сказанным, общие принципы развития новой русской литературы могут быть сформулированы следующим образом: от кастовости и сословности — к общенародности, национальности; от следования зарубежным литературным образцам — к самобытности; от мышления рассудочными образами-схемами, образами-аллегориями,— к мышлению художественными образами самой действительности; от «книжности»— к «натуральности»; от рационалистического способа конструирования некоей условно-литературной действительности — к художественному отображению и воссозданию жизни во всей ее полноте, широте и глубине, а тем самым к реализму как творческому методу и направлению, этому наиболее отвечающим.

* * *

«Новая словесность — плод новообразованного общества»,— замечал Пушкин. Новая русская литература, действительно, возникает в конце первой трети XVIII в., в результате крутого перелома русской исторической жизни, острой борьбы между средневековьем во всех ее областях и новой государственностью — абсолютной монархией, которая выступает в исторических условиях того времени «в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства» [3].

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. X, стр. 721.

Закрыв собой, как щитом, Западную Европу от нашествия кочевников, приняв на себя всю тяжесть татарского ига, Россия в своем историческом поступательном движении отстала от передовых европейских государств на несколько столетий. Необходимым условием для развития русского народа в великую нацию было преодоление этой отсталости. Чтобы догнать ушедших вперед, надо было двигаться быстрее, а для этого необходимо было и крайнее напряжение всех народных сил, и наивозможно быстрое овладение передовым западноевропейским опытом. В значительной степени именно поэтому лозунгом русской исторической жизни, начиная с этой поры и очень надолго, вплоть до Пушкина, является требование «в Просвещении стать с веком наравне»,— сравняться с передовыми западными странами. Те же задачи возникают и перед формирующейся новой русской литературой. Резко отталкиваясь в своей борьбе за Просвещение, с одной стороны, от старой средневековой, феодально-церковной традиции литературы правящей верхушки Московской Руси, с другой, от «непросвещенных», с их точки зрения, литературных традиций демократических низов (схоластическое школьное стихотворство, рукописная повествовательная и сатирическая литература, школьная драматургия, народные «игрища» и т. п.), первые русские писатели закономерно стремятся как можно скорее овладеть западным литературным опытом. Создавая свои первые произведения совсем нового типа, они учатся у западных предшественников, как Петр и его помощники учились у голландских мастеров строить корабли.

В то же время «новая словесность», новая национальная литература в главном и основном неизбежно строится из отечественных материалов. Несмотря на, казалось бы, полный внешний разрыв между нею и литературной «стариной», она продолжает быть связана с последней органической внутренней связью, развивает в духе новых «идей времени» и в соответствующих этому новых «формах времени» коренные начала предшествовавшей русской литературы — ее публицистичность, патриотический пафос.

Наверстывая отставание, двигаясь быстрее, русская историческая жизнь не только стремительнее, чем это было в свое время на Западе, проходила соответствующие

стадии развития, но переживала их в иной общеевропейской исторической обстановке. Так, свой очень запоздалый Ренессанс, в западноевропейских странах длившийся около двух, а в иных (Италия) даже трех веков, Россия пережила в основном не только в течение всего двух-трех начальных десятилетий XVIII в., но и переживала его тогда, когда в Западной Европе начался век Просвещения. Поэтому литературы собственно ренессансного типа у нас (если не считать некоторых выступлений против духовенства и монахов в публицистике Феофана Прокоповича, да его же трагедокомедии «Владимир», перекликающихся с памфлетами гуманистов) не успело возникнуть: не было времени для того, чтобы она могла развиться.

Первые русские писатели сразу же закономерно обратились к наиболее влиятельной и авторитетной в то время в общеевропейском масштабе литературе французского классицизма XVII—XVIII вв., возникшей в аналогичных во многом исторических условиях и потому наиболее отвечавшей задачам и тенденциям русского литературного развития. При этом с самого начала усвоение теории и практики европейского и, прежде всего, французского классицизма осуществлялось отнюдь не в порядке простого литературного перенимания, а в связи с запросами и потребностями самой русской действительности. Это нагляднее всего подтверждается тем, что первыми образцами новой русской литературы явились сатиры Кантемира, который очень точно сформулировал самый характер зарождения и дальнейшего развития прогрессивной новой русской литературы на основе использования опыта западных литератур: «взял по-гальски, заплатил по-русски».

В системе художественных средств искусства особое и очень важное место принадлежит категории жанра. Жанр представляет собой непосредственную форму связи и взаимоотношений между темой произведения и его стилем, «идеей» и ее художественным воплощением. Поэтому в последовательном возникновении, развитии, господстве тех или иных жанров, в их смене, борьбе наглядно раскрывается, с одной стороны, картина движения литературы, как таковой, с другой стороны,— тесная связь литературного процесса с движением и развитием жизни общества.

Для молодого Белинского то, что Кантемир начал формировать новую русскую литературу «с *сатир* — плода осеннего, а не с *од* — плода весеннего», было проявлением исторической случайности, чужеродности его творчества русской жизни. «Он был иностранец,— писал Белинский,— следовательно, не мог сочувствовать народу и разделять его надежд и опасений; ему было спола-горя смеяться» [4]. На самом деле появление в качестве первых образцов новой русской литературы именно сатир было теснейшим образом связано с конкретной исторической обстановкой, и потому никак не произвольно, а вполне закономерно. Сатиры стали писаться Кантемиром после смерти Петра I, в период боярско-церковной реакции, когда у власти оказались ее представители. По ним-то Кантемир и ударил своими сатирами, вскоре приняв непосредственное участие в политической борьбе против своеобразного варианта феодально-боярской реакции —«верховников»— во имя защиты тех национально-прогрессивных преобразовательных начал, носителем которых была новая государственность — абсолютная монархия, созданная Петром. Тредиаковский, учившийся в эти годы в чужих краях, в Париже, и потому находившийся в стороне от разгоревшейся в России политической жизни и борьбы, вернулся на родину с характерной литературной новинкой, непосредственно усвоенной им на Западе и явно противостоявшей традиционной средневеково-церковной идеологии,— с любовными стихами на французском и русском языках и с переводом галантно-аллегорического любовного романа Тальмана «Езда в остров любви». Кантемир, до этого также писавший любовные стихи, оказавшись в самой гуще этой борьбы и занимая в ней прогрессивную позицию, выступает именно теперь с сатирами, притом особого, по сравнению с каноническим западным образцом,— сатирами Буало, резко выраженного общественно-политического характера. Вместе с тем то, что новая русская литература в лице Кантемира-сатирика родилась в политической колыбели, было в высшей степени знаменательным, с самого начала свидетельствовало об ее боевом, наступательном духе, общественном, гражданском пафосе.

---

[4] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., Изд-во АН СССР, т. I, 1953, стр. 41. Все цитаты приводятся в дальнейшем по этому изданию.

Конспективно набрасывая общий ход дальнейшего развития русской литературы XVIII в., Пушкин записал: «Влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым». Формула эта, хотя она и не совсем точна, соответствует фактическому положению вещей. Появление, больше того, на некоторое время выдвижение на первый план новой и одной из самых основных жанровых форм русского классицизма, оды —«плода весеннего»— так же непосредственно связано с конкретной русской общественно-политической обстановкой, как и создание лет за десять до того сатир Кантемира. Сатиры Кантемира возникли в период реакции петровским преобразованиям и были направлены против врагов «дела Петра»— перифрастическая формула, означавшая для русских просветителей преодоление отставания России от других европейских стран, рост национальной государственности, развитие промышленности, торговли, просвещения, культуры. Одопись Ломоносова развертывается в один из периодов так называемого «просвещенного абсолютизма», когда у власти стала «дщерь Петрова» Елизавета, торжественно провозгласившая свое намерение идти путями отца. Поэтическая пропаганда — прославление «дела Петра»— и поэтическая агитация — призывы к очередным монархам следовать петровским путем, воспевание их в качестве тех, в ком оживает «дух Петров», составляют основное содержание ломоносовских од.

Органичность на длительное время этого содержания для процесса русской исторической жизни лучше всего подтверждается тем, что с подобным же прославлением «дней Петра» и аналогичным призывом («Во всем будь пращуру подобен») мы встретимся в стихотворении Пушкина 1826 г.— «В надежде славы и добра...», обращенном к новому царю, Николаю I; однако в связи с существенно иным этапом развития русского общества с этого прославления снята хвалебно-одическая интонация и оно соответственно облечено в иную, чуждую какой-либо официальности, окрашенную в задушевно-лирические тона жанровую форму — стансы.

По своему содержанию и направленности сатира и ода диаметрально противоположны друг другу, в особенности в поэтике классицизма с ее строжайшей жанровой дифференциацией. Но по своей литературно-общественной

функции оды Ломоносова и сатиры Кантемира очень близки между собой, выполняя одну и ту же задачу — апологию новых преобразовательных начал. Только Ломоносов осуществляет это прямо, а Кантемир, так сказать, «от противного».

Качественно новыми произведениями русской литературы делала как сатиры Кантемира, так и оды Ломоносова не только их новая — «европейская» — жанровая форма, но прежде всего их новый, просветительский дух. «Все должно было оправдать свое существование перед судилищем разума или же от своего существования отказаться. Мыслящий ум был признан единственным мерилом всех вещей»,— писал Энгельс о веке Просвещения [5]. Неслучайно поэтому первое же произведение новой русской литературы — первая сатира Кантемира — получила знаменательное название «К уму своему» и, в соответствии с духом века, была полностью направлена на защиту «науки» — новых просветительских идей и начал — против их многочисленных реакционных недоброжелателей. Кантемировская тема горестного положения носителя «ума», просвещения среди грубого и невежественного общества начинает ту типичную для русской самодержавно-крепостнической действительности коллизию, которая сто лет спустя повторится в «Горе от ума» (или по первоначальному, более близкому к Кантемиру, названию «Горе уму») Грибоедова.

Воинствующе-просветительский характер литературной деятельности первых представителей новой русской литературы ярко подчеркивается Феофаном Прокоповичем, придавшим (в приветственных стихах Кантемиру — автору первой сатиры) современным ему борцам за просвещение выразительное название «ученая дружина». В ряды «ученой дружины» становится и Тредиаковский, почти сразу же по возвращении из «чужих краев» примкнувший к кружку Феофана. К «ученой дружине» может быть полностью сопричислен и Ломоносов, одной из основных тем поэзии которого прямо является прославление знания, наук.

Меткость и отсюда продуктивность этого названия удостоверяется тем, что именно его сто лет спустя упо-

---

[5] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XIV, стр. 357.

требляет для обозначения основной функции литературы Пушкин, образно развивая заложенный в нем боевой, воинствующий смысл: «... дружина ученых и писателей... всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности».

Впереди,— на приступах образованности, в набегах просвещения — находятся и все первые представители новой русской литературы. Число их по началу крайне невелико, хотя, поскольку их всех на данной исторической стадии в большей или меньшей степени побуждают к писательской деятельности общие задачи — борьба за новые прогрессивные начала, за просвещение,— среди них находим выходцев из всех основных сословий тогдашнего общества: аристократ Кантемир, разночинец (попович) Тредиаковский, крестьянин Ломоносов, дворянин Сумароков. Заниматься писательской работой им приходится в обществе, в котором значение литературы и роль писателя не только не понимаются, но, как правило, и совершенно не признаются. Поощрением, а подчас и необходимым условием для их деятельности является не одобрение и успех у сколько-нибудь значительных читательских кругов, поскольку таких кругов вообще еще нет, а покровительство монархов и немногих высокопоставленных «любителей муз» — европеизированных вельмож-меценатов, вроде фаворита Елизаветы И. И. Шувалова. Все это создавало весьма мало благоприятные условия для литературной работы, ставило писателей в зависимость от их «меценатов», вынуждало в той или иной мере угождать, «льстить» им.

В свою очередь «меценаты» относились к покровительствуемым ими «пиитам» с бо́льшим или меньшим пренебрежением («высочайшие оплеушины» Анны Иоанновны Тредиаковскому; жестокое избиение его же Волынским; натравливание Шуваловым друг на друга Ломоносова и Сумарокова, подобно тому, как монархи и вельможи стравливали в ту пору своих шутов). Но, несмотря на ожесточенные личные стычки, на несогласия по ряду существенных литературных вопросов, за которыми порой стоит классовый антагонизм (такова внутренняя причина многих резких литературных столкновений типично дво-

рянского идеолога Сумарокова с «плебеем» Ломоносовым), первых деятелей новой литературы объединяет подсказываемый «духом века»— условиями русской исторической жизни — пафос служения обществу, просветительская программа, общая политическая платформа — концепция «просвещенного абсолютизма» как цивилизующего центра, основоположника национального единства. Сатирик-Кантемир заявляет, что свои сатиры он пишет «по должности гражданина, отбивая все то, что согражданам... вредно быть может» [6]; многообразная, в том числе и литературная, деятельность одописца-Ломоносова определяется выдвинутой им формулой: «Для пользы общества коль радостно трудиться!» [7]

Как ни выразительны сами по себе эти программные заявления, важнее всего с точки зрения интересующей нас темы, что они находят специфически литературное воплощение в творческой практике первых писателей-классиков XVIII в.

* * *

Основное идейное содержание эпохи — борьба нового, просветительских идей с церковно-феодальной реакцией, центростремительных и центробежных сил, государственных и личных интересов — выражается в выдвижении в литературе на первый план гражданской тематики и жанров, ей соответствующих, и в сознательном оттеснении, отодвигании далеко на задний план тем и жанров любовных.

Кантемир, несмотря на все невзгоды и осложнения в его личной жизни, связанные с сатирической направленностью его творчества, демонстративно отказывается от своих ранних любовных стихов (они даже до нас не дошли) и заявляет, что и впредь будет выступать в качестве писателя-сатирика — «пущать кровь» обществу [8].

---

[6] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Сочинения, письма и избранные переводы А. Д. Кантемира, под ред. П. А. Ефремова, СПб., тт. I—II, 1867—1868.

[7] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Сочинения М. В. Ломоносова, СПб., тт. I—VIII, 1891—1948.

[8] Образ писателя-врача, целителя общественных недугов, кста-

Тредиаковский по возвращении в Россию от перевода галантно-любовного романа переходит к переводам политических, просветительских романов «Аргенида» и «Тилемахида» .

Особенно решительно провозглашает примат общественного — государственного над личным Ломоносов. В «Разговоре с Анакреоном», сталкивая непосредственно — «в лоб» две тематические линии — частную и общую, любовную и героическую,— Ломоносов отдает решительное предпочтение второй. Причем необходимо подчеркнуть, что отношение Ломоносова к разработке в литературе тем и мотивов любви, земных радостей, наслаждений лишено какого бы то ни было ригоризма, религиозно-аскетической окраски, свойственной литературе русского средневековья. И это тоже является одной из характерных особенностей новой русской литературы — «плода новообразованного общества». В этом смысле, как уже сказано, принципиально-новаторским, противостоящим церковному мировоззрению явился для русской литературы и перевод Тредиаковским любовного романа Тальмана. Это была первая появившаяся у нас в печати книга с подобной тематикой — «книга мирская», «книга сладкия любви» (определения самого Тредиаковского), именно поэтому весьма понравившаяся представителям «новоманирного шляхетства» — европеизированным «придворным» и, наоборот, встреченная резким осуждением и даже прямыми угрозами со стороны «тартюфов»— реакционного духовенства. Кантемир, направленный за свою деятельность писателя-сатирика в своего рода почетную ссылку — на высокие дипломатические посты сперва во Францию, затем в Англию, переводит там целый сборник — 55 песен, приписывавшихся Анакреонту, заявляя, что «общее о Анакреонте доброе мнение побудило меня сообщить его и нашему народу чрез русской перевод». Анакреонтические стихотворения переводит (и в «Разговоре с Анакреоном» и отдельно) и сам Ломоно-

---

ти, прочно войдет в последующую сатирическую традицию русской литературы. Встретимся с ним и у Новикова (сатирические «рецепты»), и у Фонвизина, и у Радищева. О «врачующей» функции сатирического смеха будет говорить и автор «Ревизора» и «Мертвых душ», а Герцен прямо назовет последние курсом патологической анатомии.

сов, называя в том же «Разговоре» их автора «великим философом». Но в первом же стихотворном ответе «Анакреону» Ломоносов, во имя общественного служения — «пользы общества», говоря энергичными словами Маяковского, самоотверженно «наступает на горло собственной песне», отказывается от личной лирики ради лирики гражданской, анакреонтике предпочитает героику: «Хоть нежности сердечной ‖ В стихах я не лишен, ‖ Героев славой вечной ‖ Я больше восхищен».

«Разговор с Анакреоном» является наиболее принципиальным, можно сказать, программным произведением русского классицизма. В противовес жанровому однообразию Ломоносова (по преимуществу ода), обусловленному патриотическим пафосом и основной героической тематикой его творчества, преследовавшего задачи и цели широкого общенационального значения, Сумароков, в сознании которого польза общества равнялась интересам дворянства, в своем теоретическом кодексе классицизма — эпистоле «О стихотворстве» — выдвигает принцип жанрового равноправия: «Все хвально — драмма ли, эклога или ода. ‖ Слагай к чему тебя влечет твоя природа». В соответствии с этим он, действительно, пишет в самых разнообразных жанрах, в том числе и эклоги, и любовные стихи. Но последние он сочиняет явно для домашнего употребления и не только не отдает их в печать, но и приходит в состояние крайнего возмущения, когда без его ведома Чулков публикует их в своем песеннике. В то же время коллизия, которая лежит в основе «Разговора с Анакреоном», определяет собой характер конфликта всех трагедий Сумарокова, основанных на коллизии частного и общего, личного и гражданского начал, с неизменной победой второго над первым. Этой сумароковской традиции следуют и все русские классические трагедии XVIII в. Преобладание гражданского, общественного сказывается и в резкой сатирической окрашенности многих других жанров в творчестве Сумарокова — его сатир, басен, комедий. В прямом соответствии с пафосом «Разговора с Анакреоном» возникает и такое национально-своеобразное явление русской драматургии, как особый жанр «общественной комедии» (термин, предложенный Гоголем) типа фонвизинского «Недоросля». В комедиях этого типа любовная интрига не является основной пру-

жиной действия, а играет вспомогательную роль и во всяком случае отступает на второй план перед главной целью — раскрыть зрителям «раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребленья внутренние» [9]. Именно к такому типу общественной комедии принадлежат и «Ябеда» Капниста, и «Горе от ума» Грибоедова, и, конечно, «Ревизор» самого Гоголя.

«Идеи времени» — культ разума, политическим олицетворением которого считается абсолютный монарх, борьба за национальную государственность, за просвещение — определяют не только торжество в литературе гражданской общественной темы над темой личной, любовной, но и соответствующий этому основной и наиболее характерный жанровый репертуар русского классицизма: героические, восхваляющие, «высокие» жанры (ода, эпопея, трагедия) и жанры обличающие, сатирические (сатира, комедия, басня). И опять-таки, при всей противоположности друг другу «высоких» и сатирических жанров, их объединяет, подобно сатирам Кантемира и одам Ломоносова, одинаковая общественная направленность. Высокие жанры воспевают общественные «добродетели», воспитывая «любовь» к ним в читателях и зрителях; сатирические жанры оружием насмешки, бичом сатиры сокрушают общественные «пороки», уча презирать и ненавидеть их. В то же время из жанрового репертуара классицизма решительно изгоняется роман, поскольку любовная фабула играет в нем, как правило, ведущую роль. Исключение делается только для дидактического, воспитывающего добродетель в монархах, государственно-политического романа типа «Приключений Телемака» Фенелона. Да и то Тредиаковский в своем переводе, исходя из условно-античного содержания романа Фенелона, преобразует его в «пииму» — классическую эпопею.

В 40-е—50-е гг. в новой русской литературе — литературе классицизма — не только преобладают, но по существу почти исключительно господствуют «высокие» жанры. И это, столь удивлявшее молодого Белинского, словно бы парадоксальное движение литературы от «сатиры» к «оде» — от «плода осеннего» к «плоду весеннему», — также определено конкретно-историческими русскими усло-

---

[9] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. Изд-во АН СССР, тт. I—XIV, 1940—1952.

виями. Сатирическая традиция Кантемира не имела в это время развития не столько потому, что его влияние уничтожилось Ломоносовым, сколько в силу обстоятельств внелитературного характера. Ода — воспевающий, восхваляющий жанр,— естественно, была одобряема и покровительствуема свыше. Наоборот, сатиры Кантемира, нападающие на врагов «просвещения», били и по тем, во имя кого он вел борьбу. Ибо «просвещенный абсолютизм» на деле весьма часто оборачивался отнюдь непросвещенным деспотизмом, поскольку цивилизующий центр и основоположник национального единства — российская абсолютная монархия сама была построена на таких общественных отношениях (ничем неограниченный произвол самодержцев, безудержная эксплуатация помещиками-крепостниками порабощенного крестьянства), которые менее всего соответствовали идеям просветителей. В сатирах Кантемира явлена целая галерея сатирических образов, типичных для русской самодержавно-крепостнической действительности и в то же время составлявших плоть от плоти и кровь от крови ее, начиная с временщиков, вельмож, грубых крепостников-помещиков, «европеизированных» щеголей и щеголих и до реакционного духовенства, взяточников-подьячих. Потому-то его сатиры, одной из которых недаром он придал весьма красноречивое заглавие «О опасности сатирических сочинений», при жизни автора не смогли появиться в печати. Причем их опубликование не было разрешено не только Анной Иоанновной, за абсолютную власть которой Кантемир боролся с «верховниками» и которая оказалась носительницей самого грубого и невежественного деспотизма, но и Елизаветой Петровной, слывшей представительницей «просвещенного абсолютизма» и весьма покровительствовавшей творчеству Ломоносова.

В то же время как раз этот характер русской самодержавно-крепостнической государственности закономерно и настойчиво толкал к развитию в литературе именно сатирических жанров. Это обнаружилось сразу же, когда внешние преграды были на некоторое время сняты, в первое, «либеральное» время царствования Екатерины II, которая объявила себя верной ученицей французских философов-просветителей и демагогически ознаменовала свои коронационные торжества устройством в Москве уличного

сатирического маскарада «Торжествующая Минерва», посвященного осмеянию «пороков» периода весьма краткого царствования свергнутого ею мужа, Петра III. В связи с этим в том же 1762 г. оказалось возможным, наконец-то, через восемнадцать лет после смерти Кантемира, издать его сатиры в России (до этого они вышли за границей в переводах на французский и немецкий языки). С выходом в свет сатир Кантемира (в 1762 г. были напечатаны и две книги сатирических басен — «притч» Сумарокова) насильственно сдерживаемая потребность в сатирических обличениях бурно прорывается наружу. Через несколько лет — по неосторожному почину самой Екатерины II — возникает специально сатирическая журналистика (выход в одном 1769 г. целых семи сатирических «листков»). Мало того, сатирическое обличительное начало в последующие десятилетия становится преобладающим началом в литературе почти до самого конца века.

Таким образом, в ходе развития общественной жизни и борьбы и соответствующем ему ходе развития литературы не «влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым», а как раз, наоборот, влияние Ломоносова уничтожается Кантемиром. О силе и действенности именно кантемировской традиции наглядно свидетельствует то, что писатели-сатирики последней трети XVIII в. настойчиво, порой в порядке явной реминисценции, повторяют, развивая, варьируя, художественно совершенствуя, основные сатирические темы, образы, мотивы первооткрывателя Кантемира, и не потому, чтобы они подражали ему, а потому, что подобный же материал все время подбрасывала им окружавшая их российская действительность.

* * *

«Сатирическое направление» на протяжении почти всего XVIII в. развивалось в основном в рамках рационалистического метода классицизма; в то же время по самому своему существу оно неминуемо, как я еще скажу об этом далее, расшатывало эти рамки, подготовляло изнутри кризис, а затем и крушение классицизма. Наоборот, утверждение, теоретическое обоснование, наибольший расцвет и наивысшая литературная значимость классицизма падает на 40-е — 50-е годы, т. е. на период почти

безраздельного господства в нем «высоких» жанров. И это вполне закономерно, ибо именно на таком литературном материале рационалистический метод типизации действительности и соответствующая этому рационалистическая поэтика классицизма могли проявиться с полной силой и наибольшей чистотой.

Основной чертой «высоких» жанров классицизма является абстрагирование от конкретного — единичного, индивидуального, частного; построение по рационалистическим нормам «должного» некоей умопостигаемой, «разумной» действительности, приподнятой над реально существующим — «непросвещенной» живой жизнью, «пестрой» и беспорядочной повседневностью. В связи с рационалистичностью классицизма, с тем, что в основе его творческого метода, несмотря на теоретическое требование «подражать природе», лежит не конкретно образное мышление, а мышление преимущественно отвлеченными логическими категориями, находится и характерное приравнивание русскими классиками XVIII в. художественной литературы к науке. Отсюда и терминологическое название ими литературы «словесными науками», «словесными знаниями» — название, также окрашенное в просветительские тона.

Рационалистичность классицизма особенно отчетливо сказывается в принципах типизации — построения человеческих образов, характеров. Высшим воплощением героического в поэзии Ломоносова является образ Петра I. Образ этот отражает некоторые черты исторического облика Петра, из которого поэтом-одописцем отобрано именно то, что наиболее соответствует идеалу просветителей: пафос созидания новой, «просвещенной» государственности, «открытие» для России наук, неукротимая энергия, неутомимое трудолюбие, окрашенное даже в подчеркнуто демократические, народные тона. Недаром ломоносовское изображение Петра, который «в пыли и в поте» «с простыми людьми, как простой работник трудился», будет воспринято и развито (порой в порядке почти дословных реминисценций) Пушкиным в знаменитом образе царя-«плотника», «вечного работника» на троне. Но в то же время Ломоносов, в соответствии с дидактическим стремлением сделать образ Петра поучительным примером царя-просветителя и с основным характером «воспеваю-

щих» «высоких» жанров (хвалебная ода, героическая поэма) сверх всякой меры приподымает, гиперболизирует Петра в качестве не только человека, «каков во всех странах не слыхан был от века», но и прямо земного божества («Он бог, он бог твой был, Россия»). Причем подобное отождествление не только не заключало в себе ничего традиционно церковного, но по существу носило прямо антицерковный, т. е. просветительский характер. Ведь если старообрядцы объявили Петра антихристом, то, согласно ортодоксальным верованиям, единственным воплощением бога на земле был Христос. Ломоносов же прямо заявляет: «Ежели человека, богу подобного, по нашему понятию, найти надобно, кроме Петра Великого не обретаю». Поэтому неслучайно в одной из од он обращается к матери Петра со словами, с которыми, по Евангелию, архангел Гавриил обратился к деве Марии: «Благословенна ты в женах». Здесь опять ода и сатира (вспомним не очень многочисленные, но по-кантемировски резкие сатиры Ломоносова, направленные против церкви, вроде «Гимна бороде») идут к одной цели, но разными путями.

Вместе с тем до предела идеализированный образ Петра, согласно специально выдвинутой Ломоносовым формуле («Похваляя Петра, похвалим Елисавету»), почти автоматически прилагается к каждому из очередных монархов, воспевавшихся Ломоносовым в качестве преемников и продолжателей «дела Петра», тех, в ком, якобы, продолжает жить «дух Петров». Все это лишает «героев» и «героинь» од Ломоносова (а ими являются, как правило, только земные «боги» и «богини» — императоры и императрицы) какой-либо индивидуальной окраски, делает все их на одно абстрактно-героическое лицо «премудрого учителя и просветителя», т. е. по существу обезличенными. В связи с этим и все вообще хвалебные оды Ломоносова, в особенности, поскольку своей образностью, «штилем», композицией они строго соответствуют раз навсегда принятым правилам этого жанра, оказываются удивительно похожими друг на друга. Если снять почти у любой из его од заглавие, указывающее кому и в связи с чем она адресована, и устранить из ее текста имена и злободневные намеки,— трудно будет догадаться, к какому из монархов она обращена, какую российскую «героиню» или

«героя» он в ней воспевает. Да это и не важно Ломоносову, поскольку ода имеет для него значение агитационного жанра, своего рода стихотворной «проповеди» (отсюда и стилистическая связь его одописи с традициями древнерусского витийства), но проповеди обмирщенной, просветительской, осуществляемой в формах апологии абсолютной монархии, которая олицетворяется в образах Петра и царствующего монарха — очередного носителя «духа Петрова».

Если в основе героических образов од Ломоносова все же имеется некий, хотя и чрезвычайно трансформированный исторический прообраз,— герои трагедий Сумарокова, несмотря на то, что, вопреки традициям западного классицизма, они подчас наделены именами, заимствованными из русской летописной древности, не содержат в себе решительно ничего ни исторического, ни национального.

Среди действующих лиц сумароковских трагедий нет, как это имело место у их русских предшественников — школьных драм начала XVIII в.— чисто условных персонажей, олицетворяющих те или иные добродетели и пороки, под именами-названиями которых они прямо и фигурируют: Истина, Премудрость, Храбрость, Благочестие, Зависть, Гордость, Гнев, Роскошь светская и т. п. Все персонажи Сумарокова наделены человеческими именами и выступают в качестве реальных людей. Но по методу типизации Сумароков не так уж далеко ушел от авторов школьных драм.

В соответствии с определяющим эстетику и поэтику классицизма рационалистическим расщеплением действительности по двум резко различным категориям — высокого и низкого, просвещенного и непросвещенного, добродетельного и порочного, — все персонажи трагедий делятся на образцы добродетели и порока — героев и злодеев. Поскольку трагедия «высокий» жанр, в ней, согласно аристократической эстетике классицизма, могут фигурировать лишь «высокие» герои — представители правящей верхушки (цари, князья, бояре). Поэтому к этой же верхушке должны принадлежать и трагические «злодеи», самые пороки которых, хотя они и решительно осуждаются, попадая в общую сферу «высокого», возвышаются над обычными человеческими недостатками. Так даже много

позднее лицейские учителя Пушкина приводили сумароковского Димитрия Самозванца именно в качестве образца «высокого порочных чувствований». В то же время, подобно героям од Ломоносова, персонажи сумароковских трагедий также совершенно лишены индивидуального своеобразия. Все это, пользуясь метким выражением Белинского, «образы без лиц» [10] и даже не образы, а рационалистические типы-схемы: монарха-отца своих подданных и монарха-тирана; добродетельного царского «наперсника», подающего царю мудрые советы, и «наперсника» злого. Причем этот достаточно узкий и весьма однообразный набор персонажей — схем добродетели и порока — неизменно повторяется из трагедии в трагедию. В каждой из них неизменно фигурирует и добродетельная героиня, хотя и наделяемая, как все остальные персонажи, разными именами (Оснельда, Семира, Артистона, Димиза), но, как и они, по существу всё одна и та же.

Пренебрежение к отдельному, особенному, индивидуальному сказывается и на чрезвычайном сюжетном однообразии сумароковских трагедий, в сущности, в подавляющем большинстве своем, написанных почти на один и тот же сюжет: борьба стихийного начала — любовной страсти — и начала разумного — строгого веления долга, с обязательным торжеством разума-долга над неразумной стихией чувств. Все это делает трагедии Сумарокова, при их почти полном композиционном единообразии, также заранее определенном правилами жанра, столь же похожими одна на другую, как и оды Ломоносова. Примерно то же можно сказать и об эклогах Сумарокова. И все это представляет собой определенную закономерность, вытекающую из рационалистического, государственного, подавляющего во имя «общего» «частное», мировоззрения писателей-классиков XVIII в.

В литературе «высокого» классицизма находим произведения более или менее идейно значительные, более или менее удавшиеся в художественном отношении, но все они представляют собой не столько индивидуальные самостоятельные художественные организмы, сколько весьма близкие друг другу варианты той или иной жанровой категории.

---

[10] В. Г. Белинский, т. I, 1953, стр. 126.

Это выступает особенно рельефно, если сравнить литературу «высокого» классицизма с последующей реалистической литературой XIX столетия. В последней мы также встречаемся и со сходными между собой сюжетными коллизиями, и с похожими друг на друга образами-типами, и с более или менее устойчивыми жанровыми категориями. Так, уже Грибоедову в «Горе от ума» и одновременно Пушкину в «Евгении Онегине» удалось наметить типическую коллизию, отражающую основной «конфликт времени» — типические обстоятельства русской общественно-политической действительности на протяжении всего первого этапа русского освободительного движения — периода дворянской революционности. Герой-одиночка, носитель «ума», передовых идей эпохи, противостоит «свету» — «патриархальной» старине,— грубому, непросвещенному, зараженному предрассудками феодально-крепостническому обществу. Вместе с тем он чужд народу, далек от него, отстал от одного берега и не пристал к другому и потому обречен на пустую, бесплодную деятельность или бездеятельную тоску; он «лишний» в окружающей его общественной среде. И именно потому, что данные обстоятельства в самом деле были типическими, подобная сюжетная коллизия, как и образ героя — «лишнего человека», повторяются снова и снова в «Герое нашего времени» Лермонтова, в «Кто виноват?» Герцена, в «Рудине» Тургенева и т. д.

Но, в противоположность классицизму XVIII в., схожие во всех этих произведениях сюжетная коллизия и образ героя представляют собой не заранее заданные неподвижные рационалистические схемы, а художественно воспроизводят явления самой действительности в ее непрерывном изменении. Движение и развитие образа-типа «лишнего человека» в литературе первой половины XIX столетия непосредственно связано с движением и развитием его жизненных прототипов и потому отличается таким богатством индивидуальной разработки, что отнесение образов Онегина, Печорина, Рудина, Лаврецкого, Обломова в категорию «лишних людей» имеет место, в сущности говоря, лишь в теоретическом сознании критиков и литературоведов. Для читателей же каждый из них существует как образ с резко выраженным «своим» лицом, как живая богатая индивидуальность.

Существенно меняются в реалистической литературе XIX в. и соотношения между жанром и произведением. Так, читая «Дворянское гнездо» Тургенева, «Обрыв» Гончарова, «Господ Головлевых» Салтыкова-Щедрина, «Преступление и наказание» Достоевского, «Анну Каренину» Льва Толстого, забываешь, точнее, не думаешь, что все это произведения одного жанра — жанра романа. Наоборот, воспринимаешь каждое из них, как неповторимо индивидуальное, и при том не только в силу проявляющегося в каждом из них авторского своеобразия данного великого писателя, его особой художественной манеры, а и в силу их глубочайшей жизненной конкретности. Потому неповторимо индивидуальными являются и разные произведения одного и того же автора (сравним «Рудина» и «Отцов и детей», «Преступление и наказание» и «Братьев Карамазовых»). Как произведения одного жанра все они также в значительной степени существуют только в теоретическом сознании литературоведов. Для читателей же важна не их жанровая общность, а их идейно-художественная индивидуальность.

В классицизме XVIII в. жанр доминирует над произведением; в реализме XIX в. произведение не подавляется жанром, сохраняет всю полноту и богатство индивидуального выражения.

* * *

Способы и приемы типизации в сатирических жанрах классицизма также носят рационалистический характер. В сатирах и комедиях классиков XVIII в. перед нами выступает, как правило, не человек, наделенный тем или иным пороком, а, пользуясь выражением Пушкина, «тип такой-то страсти, такого-то порока». Но для того, чтобы сатирическое осмеяние и обличение являлось наиболее общественно действенным, было необходимо, чтобы оно бичевало не отвлеченный порок вообще, чтобы читатели могли узнавать в предстающих перед ними сатирических изображениях и конкретных носителей зла. Тем самым сатирические жанры не могут не включать в себя элементы живой жизни, действительности, неизбежно подрывающие устои классицизма, открывающие дорогу совсем иному методу и направлению. Именно потому зачинатель русского классицизма XVIII в. сатирик Кантемир первым

же начал сближение литературы с жизнью, давшее в конечном своем результате литературу русского критического реализма XIX в.

В этой связи чрезвычайно характерна полемика, которая возникла между двумя литературно-общественными лагерями: правительственным (Екатериной II и ее окружением) и некоторыми издателями сатирических листков 1769 г., прежде всего и больше всего Новиковым. Стремясь общественно обескровить сатиру, отвлечь ее от конкретной критики русской самодержавно-крепостнической действительности, направить на шутливо-снисходительное (в духе «кротости и человеколюбия») посмеивание над общечеловеческими «слабостями», Екатерина решительно возражала против сатиры «на лица». Новиков, наоборот, настаивал на том, что сатира, заслуживающая этого названия, должна носить сугубо конкретный характер, быть «критикой на лицо», а не «на общий порок», что сатирические портреты должны быть списываемы с живых «подлинников». Действительно именно так и были созданы многие сатирические образы и в сатирах Кантемира, и в комедиях Сумарокова. Ссылаясь как раз на опыт Сумарокова (списанный с живого лица образ скупца — Кащея в комедии «Лихоимец»), Новиков возводит это в теоретический принцип всякой действенной сатирической типизации: «Меня никто не уверит и в том чтобы Мольеров Гарпагон писан был на общий порок. Всякая критика, писанная на лицо, по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок, осмеянный по справедливости... Я утверждаю, что критика, писанная на лицо, но так, чтобы не всем была открыта, больше может исправить порочного» [11]. При всей примитивности такого способа литературно-художественной типизации, как непосредственное списывание с «подлинника», он принципиально противоположен отвлеченно-рационалистическому построению образа в «высоких» жанрах классицизма и является первым шагом по пути, ведущему к методу реалистического обобщения и к художественно-реалистическому воспроизведению в литературе реальной русской действительности.

В самом деле, образы трагедий Сумарокова носят со-

[11] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Н. И. Новиков. Избранные сочинения, Гослитиздат, М.—Л., 1951.

вершенно абстрактный «интернациональный» характер, весьма напоминая аналогичные образы западноевропейской и больше всего французской трагедии. Образы даже ранних комедий Сумарокова, хотя они тоже еще тесно связаны с образами-масками западноевропейской драматургии, все же заключают в себе, даже когда они наделены условно-литературными нерусскими именами, элементы и черты реальной русской действительности. Сумароков в первой же своей комедии «Тресотиниус» взял для высмеянного в ней образа педанта в качестве «подлинника» Тредиаковского, с которым расходился по ряду литературных вопросов. Обиженный Тредиаковский в критической статье о творчестве Сумарокова заявил, что вся его комедия является простым заимствованием из Гольберга. В ответ Сумароков имел право саркастически возразить: «Каким же образом под именем Тресотиниуса находит он себя, ежели сия комедия взята из Гольберга»[12]. Позднее, в 60-е гг. XVIII в., представитель нового этапа в развитии русской комедии, Лукин, справедливо упрекал Сумарокова за то, что в его ранних комедиях причудливо смешаны и перепутаны черты русской жизни с чертами, явно ей не соответствовавшими и механически заимствованными из западноевропейской драматургии. Но уже то, что в этих пьесах Сумарокова, явившихся первыми опытами создания новой русской комедии, присутствовали отечественные черты, составляло их несомненно прогрессивную особенность, в трагедиях того же Сумарокова по существу почти полностью отсутствовавшую.

Следующим закономерным шагом явилась драматургическая деятельность самого Лукина, стремившегося избегать подобного смешения, «склонять» западноевропейские пьесы, подражать которым он еще считал необходимым, «на русские нравы» и «обыкновения». По этому пути пошел в своей первой комедии «Корион» и Фонвизин. Но в своих зрелых комедиях — «Бригадир» и, в особенности, «Недоросль» — Фонвизин уже сумел сделать следующий и решающий шаг — дал первые и яркие образцы национально-самобытной драматургии — «комедии народной», — как назвал «Недоросля» Пушкин.

[12] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: А. П. Сумароков. Стихотворения, под ред. А. С. Орлова. «Библиотека поэта». Большая серия, Л., 1935.

Причем по мере все большего и большего усиления в сатирических жанрах классицизма элементов и черт русской действительности, начинает видоизменяться и развиваться по направлению к реализму самый метод типизации. Поэтому уже в рамках русской классической сатиры и комедии XVIII в. («Письма к Фалалею» Новикова, «Бригадир» и «Недоросль» Фонвизина), не только в отличие, но и в противоположность «образам без лиц» «высокого» классицизма, смогли появиться образы «с лицом». Еще крайне сатирически заостренные, эти образы уже заключали в себе — пусть в начальной стадии развития — оба основные признака будущего реализма: типические характеры в типических обстоятельствах и сочетание типического и индивидуального (таков образ Бригадирши и вообще отрицательные персонажи комедий и сатир Фонвизина). Подобных, непосредственно предреалистических образов в «высоких» жанрах классицизма, принципиально абстрагировавшихся от действительности, снимающих индивидуальное, естественно, не могло возникнуть.

С появлением и все бо́льшим накоплением в «сатирическом направлении» русского классицизма элементов жизни действительной и, соответственно этому, с постепенным усилением в нем реалистических тенденций закономерно связана совсем иная, по сравнению с «высокими» жанрами, языковая их структура. Для од, поэм, трагедий с их абстрагированной от реальной жизни, отвлеченно «высокой» действительностью, с аристократическим принципом отбора героев, требовались и соответствующие средства художественного выражения. «Высоким» жанрам, «высоким» героям подобает возвышенный, патетический «стиль». Особенно наглядно это выступает в наиболее художественно совершенных произведениях «высокого» классицизма 30-х — 60-х гг., одах Ломоносова с их приподнятой образностью, «высокопарностью» языка, изукрашенного всякого рода тропами, фигурами речи, «громозвучностью» стиха. Закономерно, что и вообще все произведения русского «высокого» классицизма написаны стихами, т. е. литературно-речевой структурой, наиболее отделяющейся от обычной живой разговорной речи. Недаром стихи (и не только в ту пору, но и значительно позднее, даже во время Пушкина) именовали «языком

богов». Наоборот, художественно-прозаические литературные жанры в репертуаре «высокого» классицизма принципиально отсутствуют. Как известно, Тредиаковский перелагает стихами и роман Фенелона о Телемаке. Для сатирических жанров, не пребывающих в отвлеченной сфере «возвышенного», «разумного», оперирующих не абстрактными рационалистическими обобщениями, а конкретным материалом, заимствованным из самой действительности,— «подлинниками», требовался язык не «богов», а людей, близкий к обычной разговорной человеческой речи, — не стихи, а проза.

Правда, в соответствии с античной традицией и опиравшейся на нее традицией французского классицизма, Кантемир еще облекает свои сатиры в стихотворную форму. Но написаны они силлабическими стихами — заимствованным из Польши монахами-книжниками XVII в. стихотворным строем, не соответствующим ритмико-интонационной структуре русского языка с его свободным ударением и потому заключающим в себе в отличие от языков с постоянным ударением — польского, французского — по существу очень мало собственно стихотворного. Недаром современники воспринимали силлабические стихи, как «странные некакие прозаические строчки», которые «никак не ласкают ухо», «не состоят стихами, выключая рифм» (Тредиаковский). Именно этим и вызваны попытки Тредиаковского преобразовать русский силлабический «эксаметр», которым как раз и написаны сатиры Кантемира, постараться сделать его более ритмичным, «ласкающим ухо» — его тонизировать. Однако самого Кантемира прозаический склад русского силлабического стиха, видимо, устраивал. Во всяком случае он отнесся отрицательно к «новому» способу «сложения российских стихов», предложенному Тредиаковским, ограничившись лишь легкой реформой силлабики — введением в каждую стихотворную строку еще одного добавочного (помимо имеющегося в рифме) постоянного ударения. Мало того, Кантемир с самого начала ослабил в своих сатирах ритмическое значение и того, что, одно, по мнению Тредиаковского, отличало силлабический стих от прозы,— значение рифмы: весьма часто и охотно, причем в явное нарушение запрета Буало и следовавшего здесь за ним Тредиаковского, он применял так называемые «пе-

реносы» — «enjambements». Допущение «переносов» придавало стихам более непринужденную разговорную интонацию, чего Кантемир вполне сознательно как раз и добивался. Перенос «...весьма нужен в сатирах... чтоб речь могла приближаться к простому разговору», — замечал он.

Совершенно та же тенденция к сближению с обычной разговорной речью отчетливо проявляется и на решении, которое дается в сатирах Кантемира, одной из важнейших проблем, связанных с созданием и развитием новой русской литературы,— проблемы «образования» соответствующего ей нового литературного языка. Теоретически Кантемир, совсем в духе представителей «высокого» классицизма, признавал необходимость особого, существенно отличающегося от обычной речи «возвышенного» «стихотворного наречия», которое «изрядно от славенского занимает отменные слова, чтобы отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога». Но свои сатиры, ссылаясь на то, что, по самой жанровой их природе, они должны быть «просты», он, по его собственным словам, всегда писал «простым и народным почти стилем». И это на самом деле так: по своей лексике сатиры Кантемира вне всякого сравнения не только проще, но и действительно «народнее», демократичнее их непосредственного западного образца — сатир Буало.

Мало того, в сатирах Кантемира уже намечается одна из существеннейших закономерностей дальнейшего развития литературы, установленная позднее, главным образом на материале русской литературы XIX в., Белинским: чем ближе данное произведение к жизни, тем оно национальнее, народнее. В соответствии с аристократической эстетикой классицизма Кантемир пренебрежительно отзывался о «непросвещенном» народном творчестве — песнях «простолюдного нашего народа», народных театральных представлениях — интермедиях. В то же время в ряде случаев имеется несомненное сходство сатир Кантемира с некоторыми из этих народных «игрищ». Равным образом «народна» не только лексика сатир, но и весь их стиль. Так, если характерную черту стиля, скажем, ломоносовских од составляют, с одной стороны, библеизмы, с другой — условные античные перифразы (мифологические имена и т. п.), то столь же характерной чер-

той кантемировских сатир является насыщенность их народными пословицами, поговорками и т. п., дававшая право Белинскому сказать, что они «писаны не только русским языком, но и русским умом» [13].

В этом отношении Кантемир также зачинает одну из устойчивых традиций, с которой мы будем постоянно сталкиваться в дальнейшем развитии сатирических жанров классицизма — от комедий и притч Сумарокова, сатирической прозы Новикова и до преемственно связанных с теми же сумароковскими притчами, но обладающих совсем новым — реалистическим — качеством басен Крылова.

В последующей литературе русского классицизма мы также не раз встретим сатиры, традиционно написанные в стихах и уже не силлабическим, как у Кантемира, а преобразованным Ломоносовым и вслед за ним Сумароковым силлабо-тоническим стихом.

Но, как правило, сатирические жанры XVIII в. явно тяготеют к прозе. Так прозой, вопреки прочно установившейся для данного жанра традиции французского классицизма, написаны все комедии Сумарокова, которыми он преследует аналогичную сатирам Кантемира дидактическую цель исправления пороков: «Свойство комедии издевкой править нрав». Фонвизин, который свои ранние сатиры пишет стихами, в дальнейшей своей деятельности писателя-сатирика решительно переходит к прозе. Особенно рельефно проступает это — и именно как определенная закономерность — в драматургии Фонвизина. Так, уже не говоря о переведенной им трагедии Вольтера «Альзира», свою первую комедию «Корион», представляющую собой совсем в духе теории, сформулированной Лукиным, «склонение на русские нравы» иностранного подлинника, довольно внешне приспособленного к отечественной действительности, он пишет стихами. Все же последующие свои комедии, материал для которых взят из самой гущи русской жизни, он пишет прозой. Правда, его современник Княжнин, «переимчивый», по меткому слову Пушкина, не только в своих трагедиях, но и свои комедии составлявший, главным образом, путем «склонения на русские нравы» иностранных образцов, «перенимает» для

---

[13] В. Г. Белинский, т. VIII, стр. 632.

них и французскую стихотворную традицию. Однако, не в пример трагедиям Княжнина, его комедии все же насыщены многими живыми чертами реальной русской действительности, русского быта. В несомненной связи с этим стихотворные комедии Княжнина (хотя они и написаны каноническим размером трагедии русского классицизма — весьма стеснительным и крайне однообразным «александрийским» стихом) отличаются, также не в пример его трагедиям, почти разговорной живостью и непринужденностью речи. Именно эта неслучайная литературная удача Княжнина была причиной того, что, наряду с основной прозаической традицией, в русской комедиографии складывается на некоторое время и традиция стихотворная. Так В. В. Капнист, прямо опираясь на эту удачу Княжнина, который по его словам, «доказал на опыте возможность писать комедии в стихах простым, разговорным наречием», с еще бо́льшим в этом отношении успехом, чем сам Княжнин, пишет свою «Ябеду» также стихами.

Устойчивость стихотворной традиции Княжнина — Капниста лучше всего доказывается тем, что даже в 20-е годы XIX в., почти накануне восстания декабристов, Грибоедов пишет стихами свое «Горе от ума». Благодаря отказу от традиционных «александрийцев» и применению «вольного» басенного стиха, который уже стал к этому времени под руками Крылова гибким и послушным орудием реалистического искусства слова, Грибоедов достиг величайшего успеха на начатом Княжниным пути сближения языка комедии в стихах с языком жизни — «простым разговорным наречием». И все же весьма характерно, что на грибоедовском «Горе от ума» традиция русской стихотворной комедии оборвалась. Комедия Грибоедова заложила прочные основы русской реалистической комедиографии. Однако в отношении речевой структуры в последней окончательно возобладала не грибоедовская, а фонвизинская традиция: не только связанные с именами Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Л. Н. Толстого, но и вообще все сколько-нибудь значительные русские реалистические комедии XIX в. написаны прозой.

Прозаическая форма оказалась наиболее подходящей не только для русской комедии XVIII в., но и вообще для сатирических жанров. Прозой написаны все сатирические

произведения Новикова, подавляющая часть сатирических произведений Крылова добасенного периода. Прозой написано и то произведение, которое по силе и безоговорочной резкости изобличения русского самодержавно-крепостнического строя не имело себе равных в предшествовавшей и современной ему литературе и в этом отношении явилось венцом всего «сатирического направления» XVIII в., — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева.

* * *

Рационалистически сближая литературу и науку, классики-просветители понимали, конечно, что «словесные науки» отличаются, помимо всего прочего, от собственно наук особыми, присущими им эстетическими свойствами. Однако эти эстетические свойства они истолковывали опять-таки в духе рационалистического дидактизма и потому механически упрощенно. Для классиков-просветителей, превыше всего ставивших «пользу общества», понимаемую как апология просвещенной абсолютной монархии, «полезным» в литературе было ее идейное содержание, заключенные в литературных произведениях просветительские взгляды их автора. Но для того, чтобы «полезное» было наиболее действенным, надо было, согласно известной формуле Горация, облечь его в «приятную» привлекательную форму: «...тот пиит удостояется токмо от всех обще похвалы,— переводил соответственное место из Эпистолы к Пизонам» Горация Тредиаковский,— который соединяет полезное с приятным, услаждая читателя и совокупно преподая ему наставление» [14].

Формулу Горация, ставшую одним из краеугольных камней поэтики классицизма, теоретически принимали все его представители независимо от того, в каких жанрах — «высоких» или «низких» — они писали. Так, одним из недостатков своих сатир Кантемир считал отсутствие в них необходимой «украсы», особенно заметное при сопоставлении с их непосредственным жанровым образцом — сатирами Буало, у которого, как и у античных сатириков, «слова гладко текут, как река, природным током». Однако с точки зрения поставленной перед собой задачи —

[14] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Сочинения Тредиаковского, изд. А. Смирдина, СПб., тт. I—III 1849.

вызвать ненависть и презрение к порокам и их носителям — Кантемир не считал этот недостаток решающим, ставя во главу угла критерий не красоты, а правды. Заявляя, что в его сатирах читатель найдет «голой правды силу», он выражал надежду, что «умным людям» именно эта правда и придется по вкусу, «хотя она гола, сиречь не украшена слогом красивым». Упорно работая над своими сатирами, многие из которых имеют по нескольку редакций, Кантемир стремился не столько придать им «красивый слог», который и не очень подходил к воспроизведению общественных уродств и недугов, сколько добивался наибольшей правды в изображении отрицательных сторон общественного быта, наибольшего «оголения» зла, а тем самым и наибольшей силы ударов по нему своим бичом писателя-сатирика. И эта традиция зачинателя русского сатирического направления XVIII в. в большей или меньшей степени была воспринята всеми его представителями до Радищева включительно.

Наоборот, наиболее выдающийся представитель «высоких» жанров классицизма, Ломоносов, поставивший своей целью не бичевать пороки, а воспевать и славить добродетели и геройство, естественно стремился своими стихами не «разодрать» слух, а «ласкать ухо», всячески украсить свои оды «слогом красивым». В то же время это стремление входило органической составной частью в задачу еще более важную и обширную.

Процесс складывания русской нации был непосредственно связан с процессом формирования и развития такого важнейшего ее элемента, как национальный язык, являвшийся, вместе с тем, необходимым условием для создания и становления литературы «подымающейся нации». Поэтому формирование национального языка становится и одной из самых основных специфически литературных задач, над которой, в той или иной мере, трудятся все сколько-нибудь значительные русские писатели на протяжении целого столетия — от Кантемира до Пушкина. В то же время, поскольку под руками писателей-художников слова язык может достичь наивысшего совершенства, эта собственно литературная задача является и задачей величайшего значения для всего последующего национально-самобытного развития страны и народа.

Задача эта была тем насущнее и актуальней, что верхушечные круги русского дворянства, представлявшие наиболее образованную часть русского общества, в своем аристократическом пренебрежении к простому народу все более приучались и говорить, и думать по-французски. Языком науки и преподавания в высшей школе была латынь. С другой стороны, в процессе овладения западноевропейским опытом — «европеизации» — в русскую речь уже с первых десятилетий XVIII в. нахлынуло большое количество варваризмов, угрожавшее не только засорить ее, но и нанести серьезный ущерб ее национальной природе. Поэтому формирование писателями-классиками XVIII в. языка новой русской художественной литературы является, вместе с тем, энергичной и настойчивой борьбой за утверждение как национальной самобытности русского языка, так и его полного равноправия в кругу других значительнейших европейских языков современности и античности. Слагая в своих трудах по риторике и грамматике восторженные дифирамбы русскому языку, Ломоносов заявляет, что по «природному изобилию, красоте и силе», он «ни единому европейскому языку не уступает». Примерно теми же словами говорит о «природном» для русских языке Тредиаковский. «Прекрасный наш язык способен ко всему»,— вторит Ломоносову Сумароков, гневно клеймя тех, кто предпочитает русскому языку французкий, «золото» родной речи «французской медью медит». Характерно, как видим, что и Ломоносов, и Сумароков специально подчеркивают эстетические качества русского языка («к р а с о т а», «п р е к р а с н ы й»).

Доказать все эти утверждения можно было только на опыте, путем реализации заложенных в русском языке «природных» возможностей — создания прекрасных литературно-художественных произведений. На это и направлены упорные усилия всех деятелей русского «высокого» классицизма 30-х—50-х гг.

Причем именно в создании художественной формы языка и стиха закономерно и с наибольшей силой проявляется национальная самобытность творчества представителей «высокого» классицизма. Ведь идейное содержание их произведений, поскольку оно должно было соответствовать нормам разума, одинаковым для всех народов, можно было без всякого, с их точки зрения, ущерба заим-

ствовать из других литератур. В связи с той же рационалистической отвлеченностью от живой жизни можно было перенимать сюжеты, схематические характеры героев — «образы без лиц». Наконец, в соответствии с рационалистической поэтикой классицизма можно было опять-таки без особого ущерба перенять его жанровую систему с «правилами», строго установленными для каждого жанра. Именно поэтому «Поэтическое искусство» Буало Тредиаковский прямо переводит на русский язык в качестве основного теоретического руководства — «Науки о стихотворении и поэзии»; Сумароков трактат Буало кладет в основу одного из наиболее влиятельных программно-теоретических произведений русского классицизма — своей эпистолы «О стихотворстве». Но тот же Тредиаковский прекрасно понимает, что основной материал и орудие литературы — язык — у каждого народа должен быть свой, и что поэтому никак нельзя создать национальную художественную форму, которая должна находиться в соответствии с особенностями, присущими именно данному языку, путем перенимания или заимствования.

Именно это и побуждает Тредиаковского, взамен механически заимствованной у поляков силлабической системы стихосложения, в рамках которой, поскольку она находится в противоречии с особенностями отечественного языка, нельзя создать (как это показало творчество русских поэтов-силлабиков, включая и Кантемира) настоящих — гармонических, музыкальных — русских стихов, а лишь «некакие прозаические строчки», «рубленную» прозу, искать «нового способа» к их сложению .

И тут мы сталкиваемся с той же закономерностью, с какой встретились и в отношении «слога» сатир Кантемира. В поисках «природного» источника, на котором можно было бы основать этот «новый способ», Тредиаковский, вопреки аристократической теории классицизма, вынужден от противоречившей «природным» началам книжной традиции обратиться к устному народному творчеству. В «поэзии нашего простого народа», «мужицких песнях», он и обретает, по собственному признанию, образцы для предлагаемого им в 1735 г. нового, основанного на ритмическом чередовании ударных и безударных слогов, «тонического» способа «сложения российских стихов».

При всей ограниченности, половинчатости первоначально предложенного Тредиаковским «нового способа» русского стихосложения, путь, на который он ступил, оказался совершенно правильным. Именно идя по этому пути, но, вместе с тем, доведя половинчатое преобразование Тредиаковского до последовательного и полного завершения, Ломоносов всего четыре года спустя, в 1739 г., сумел в своей «Оде на взятие Хотина» дать первый прекрасный образец русской художественной стихотворной речи: образовал русский стих, находящийся в соответствии с «природными» свойствами языка и вместе с тем, действительно, построенный «по законам красоты». Недаром созданный Ломоносовым мажорный, звучный, динамический четырехстопный ямб, получивший дальнейшее замечательное развитие в творчестве Державина, стал основным стихотворным размером Пушкина. Причем и тут «природные» свойства языка оказались сильнее теории — внесли поправку в не соответствующее им требование Ломоносова не допускать пиррихиев, сделанное им, видимо, не без оглядки на немецкую одопись и продиктованное стремлением к приданию стиху хвалебно-героической оды наибольшей звучности — полноударности — а, тем самым, и максимальной «высоты». Однако при наличии в русском языке очень большого числа многосложных слов, это теоретическое требование не смогло удержаться на практике. Неоднократно нарушать его пришлось и самому Ломоносову.

Создав прекрасный — с точки зрения языковой и звуковой гармонии — русский стих, Ломоносов занял правильную позицию и в отношении формирования национального литературного языка. Тредиаковский сразу же, по возвращении на родину с «брегов Сенских», где он непосредственно соприкоснулся с европейским просвещением, в предисловии к своему переводу «книги сладкия любви», встреченной резкими нападками и прямыми угрозами со стороны врагов «ученой дружины» — реакционного духовенства,— выступил с призывом к полному «обмирщению» литературного языка.

Заявляя о своем решительном отказе от того языка, в котором сам он был в начале воспитан, «славенского» языка средневековой письменности, «глубокословныя славенщизны», как, с одной стороны, не соответствующе-

го новому, высвободившемуся из оков клерикальности, «мирскому» содержанию, с другой, — непонятного многим «европеизированным» читателям («очюнь темен, и многие его наши читая не разумеют»), Тредиаковский указывает, что предлагаемую им книгу он «перевел почти самым простым русским словом, — то есть каковым мы меж собой говорим». Пять лет спустя, в 1835 г., в год опубликования своего «Нового и краткого способа к сложению российских стихов», на первом же заседании организованного, видимо, по его инициативе, при Академии Наук «Российского собрания» переводчиков, Тредиаковский снова повторил свой призыв к образованию нового «совершеннейшего языка».

Стремление взамен средневекового книжного «славенского» языка начать писать языком русским, разговорным было вполне закономерно. Но Тредиаковский здесь впадал в явную крайность, полностью отказываясь от многовековой книжной традиции и противопоставляя ей языковую практику «европеизированной» придворно-дворянской верхушки, т. е. тех социальных слоев, речевое употребление которых в данный исторический момент было особенно неупорядочено, засорено варваризмами и наиболее далеко от народной речевой стихии. Поэтому из прогрессивных, по существу, намерений Тредиаковского ничего не получилось. Это сказалось уже и в его переводе «Езды в остров любви», в котором он, как и сам это сознавал, «в свойство нашего природного языка не уметил». Когда же от первоначальной любовной тематики Тредиаковский перешел к «высоким» героическим жанрам (ода, «ироическая пиима»), он снова впал в «глубокословную славенщизну», беспорядочно смешивая ее с просторечием. В результате, вместо прокламированного им «совершеннейшего языка», его произведения являют собой чаще всего хаотическое смешение самых разнообразных языковых элементов и поэтому уже современниками стали восприниматься в качестве своего рода «классических» образцов косноязычия, невразумительности и какофонии.

Наоборот, Ломоносов в своих стремлениях к упорядочению литературного языка с самого начала стал на путь языкового синтеза. Также отказываясь от «глубокословныя славенщизны» — «неупотребительных» в настоящее

время «и весьма обветшалых» слов церковнославянского языка, — Ломоносов никак не отказывается от книжной «славенской» традиции — «языка книг церковных», «всем грамотным людям вразумительных», считая, что на протяжении веков он способствовал языковому единству русских людей, препятствовал возникновению резко отличающихся между собой наречий, а сейчас может служить надежной защитой от натиска варваризмов. Вместе с тем, опять-таки в противоположность Тредиаковскому, он принципиально выходит за узко ограниченные в социальном отношении рамки языковой практики придворно-дворянской верхушки, стремится использовать для образования нового литературного языка все ресурсы живой русской речи — «слова, употребляемые при дворе, между духовенством и простым народом». В соответствии с рационалистической поэтикой классицизма Ломоносов развивает учение о «трех штилях» со строгим прикреплением к каждому из них определенных литературных жанров. Но для того времени эти внутриязыковые «штилевые» перегородки, связанные с жанровой иерархией классицизма и ставшие через некоторое время помехой к созданию общенародного литературного языка, имели важное историческое значение; способствовали, так сказать, разделению языковых «стихий», внесению стройности и порядка в тот языковой хаос, отражением которого является творчество Тредиаковского. В соответствии с господствовавшими в творчестве Ломоносова «высокими» стихотворными жанрами, сам он разрабатывал по преимуществу ту сферу литературного языка, которую Кантемир называл «поэтическим наречием». В этом заключалась существенная ограниченность литературно-языковой практики Ломоносова. Но в этой ограниченной сфере он добился замечательных для своего времени результатов.

В соответствии с рационалистической эстетикой классицизма и гражданско-дидактической направленностью своего творчества, Ломоносов приравнивал поэзию к красноречию — риторике, рассматривая ее не как органическое единство, химическое взаимопроникновение содержания и формы, а как содержание, полезное для общества и вместе с тем, дабы быть более впечатляющим, способным «ударить в чувство», «украшенное» «красивым слогом». Но путем тщательной разработки «природных»

свойств и эстетических средств русского стиха, его метрической выразительности, правил эвфонии, звукописи и и т. п., он впервые смог осуществить то, чего не было в стихах Кантемира, что никак не удавалось Тредиаковскому,— создать форму стихотворной речи, построенную по законам красоты. Мало того, в ряде своих произведений он сумел привести в гармоническое соответствие «высокое» содержание с «высокими» формами, т. е. добиться — пусть только в рамках «высокого штиля»— подлинной художественности. Недаром Пушкин считал его так называемые «духовные оды», представляющие собой, по существу, замечательные образцы «научной поэзии», «вечными памятниками русской словесности», добавляя, что «по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему».

Поэтому в ответ на нападки Тредиаковского, критиковавшего ломоносовские оды с позиций своего «Нового и краткого способа» 1735 г., автор их имел полное право ответить, что в его стихах русская поэзия впервые предстала «красавицей»: «...ныне вся уверена Россия, || Что я красавица — российска поэзия». Потому же и Белинский, никак не одобрявший риторического характера од Ломоносова, несмотря на это, именно его назвал «Петром Великим русской литературы», считая началом ее ломоносовскую оду «На взятие Хотина».

«Красавица» — стихотворная речь Ломоносова — прямо противостояла в этом отношении лишенным «украсы» стихам Кантемира. Но в существе своем кантемировская традиция «голой правды» — сближения литературы с жизнью, критического отношения к существующим общественным непорядкам — и ломоносовская традиция художественности, «красоты», будучи не только в эту пору, но и много позднее, вплоть до Пушкина, разъединенными, взаимно дополняли друг друга, являясь — каждая по своему — основными и необходимыми предпосылками для дальнейшего развития русской художественной литературы по путям самобытности, с одной стороны,— содержания, с другой,— формы.

«Правда» Кантемира и «красота» Ломоносова были самым значительным из того, что дал русский классицизм в пору своего стремительного — в течение всего, примерно, двух-трех десятилетий — возникновения и утверждения в

русской литературе. В то же время, в связи с особой стремительностью вообще всего русского исторического процесса, русский классицизм, едва успев утвердиться, заметно, уже с 60-х годов XVIII в., начинает изживать себя, явно клониться к ущербу.

* * *

В последнюю треть XVIII в. произошли весьма серьезные изменения в жизни страны. В результате внешнеполитических успехов, блестящих военных побед, развития промышленности и торговли, Российская империя властно входит в круг сильнейших и влиятельнейших мировых держав. Значительно развивается просвещение, культура. Вместе с тем нарастает деспотическая власть российского самодержавия, начинающего — под искусно надетой на себя Екатериной II маской ученицы французских философов-просветителей — становиться все более реакционным. Все резче проявляется и корыстно классовый характер русского государственного строя, в котором ведущую роль играло «первое сословие» — класс дворян-помещиков. Все усиливаются социальные противоречия, классовый антагонизм, прежде всего, между дворянством и крестьянством, в меньшей степени — между дворянством и все заметнее складывающимся «третьим сословием». После так называемого «манифеста о вольности дворянства» (1761) стала совершенно очевидна неприкрыто эксплуататорская, тунеядствующая сущность «первого сословия». Вспомним выразительное название самого боевого сатирического журнала 1769 г. — «Трутень», сопровождаемое еще более недвусмысленным эпиграфом: «Они работают, а вы их труд ядите». Дворяне, доселе имевшие не только права (из них главное — право владеть крепостными душами), но и обязанности перед государством (прежде всего — обязательная военная служба), от последних были освобождены. В то же время права их были полностью сохранены; за вольностью дворянства, казалось бы, логически связанная с этим «вольность» крестьян — освобождение их от крепостной зависимости,— отнюдь не последовала. Наоборот, в связи с усилением товарно-денежного оборота, резко усилился крепостнический гнет. Это вызы-

вало все более грозное брожение и недовольство среди крестьян. О том, какого накала достигли настроения крестьян после манифеста о дворянской вольности, свидетельствует, хотя и проникнутый верой в «доброго царя», но замечательный по точности и проницательности в характеристике сложившихся классовых отношений между помещиками и их крепостными и по решительности вытекающего отсюда вывода, народно-литературный памятник этих лет «Плач холопов», в котором традиции устного народного творчества сочетаются с традициями рукописной демократической сатиры XVII в. Автор «Плача» — несомненно крестьянин-самоучка — негодует, что «тиранам-помещикам» дали власть на то, чтобы они «просвещали Россию», а теперь из них «царю послужить ни один не хочет. Лишь только у нас последнее точит». Заканчивается «Плач» призывом к «братцам»-крестьянам сделать «между собою дружбу» с тем, чтобы «выводить» неправду и «злых господ корень переводить». Что в «Плаче», действительно, отразились настроения крестьянских масс, наглядно показывают происходившие в это время непрерывные волнения и «бунты» крестьян, вылившиеся несколько лет спустя в грандиозное восстание под предводительством «доброго царя» Пугачева, исполненное непримиримой ненависти к дворянам-помещикам.

«Мятеж» Пугачева, по словам его первого историка Пушкина, «поколебавший государство от Сибири до Москвы, и от Кубани до Муромских лесов», произвел немалое «колебание» и в умах просвещенных представителей господствовавшего класса — дворянской интеллигенции. Еще до этого некоторым из них стал ясен лицемерный характер «просветительства» Екатерины. Огненная вспышка классовой борьбы — восстание Пугачева — осветила еще ярче произвол, насилия, деспотизм самой Екатерины и наглое самоуправство ее многочисленных «любимцев», царившие в «просвещенной» российской монархии и не только не уменьшившиеся после подавления восстания, в период диктатуры Потемкина, а, наоборот, еще более усилившиеся. У одних это способствовало радикализации их общественно-политических взглядов, все более демократической окраске их просветительских идей, толкало на путь активной общественной борьбы. Других это заставило усумниться в самих просветительских идеях, в силе и воз-

можностях разума, который до этого казался всемогущим началом, двигателем исторического прогресса; способствовало развитию мистических настроений, толкало в масонские организации с их призывами к погружению в себя, самосовершенствованию.

Преобразования начала века — петровского времени — дали свои плоды. Стремительный рост внешней мощи России, обострение социальных противоречий, наглядные и жестокие уроки классовой борьбы, бурное развитие общественного сознания; рост влияния самого значительного направления в европейской мысли того времени, французской просветительной философии — «революции в умах»,— которая явилась идейной подготовкой революции политической — с одной стороны, кризис рационалистического мировоззрения — с другой, — все это определяло и дальнейшее, также весьма стремительное, сложное, во многом противоречивое развитие русской литературы.

Литература стала занимать все более видное место в общей системе культуры, приобретать все большее общественное значение. Чрезвычайно увеличилось число писателей. Среди них мы не только находим, как в предыдущий период, представителей разных классов, но, в связи с ростом «третьего сословия», состав их еще более демократизируется. Так, развивает оживленную литературную деятельность бывший «придворный лакей» М. Д. Чулков, не без вызова именовавший сам себя «мелкотравчатым сочинителем». О широте социального состава литературных деятелей данного периода свидетельствует то, что на одном краю литературы мы находим крепостных крестьян (драматурга и композитора Михаила Матинского, Матвея Комарова), на другом — главу государства, императрицу Екатерину II, которая занимается активной литературной деятельностью в разных областях, стремясь подчинить литературу своему влиянию и посредством нее — тоже симптом возросшего значения литературы — воздействовать на общественное мнение. Но, в соответствии с классовой структурой русского общества того времени, ведущее место в литературе — и в количественном отношении и по существу — занимают писатели-дворяне, хотя состав их также в сильной степени демократизируется. Кантемир, Сумароков принадлежали к более или менее аристократическим кругам. Один из наиболее значитель-

ных представителей литературы конца XVIII в., дальнейшее творчество которого далеко вышло за ее пределы, став первым образцом русской классики XIX в., И. А. Крылов, был, в сущности, дворянином только «по паспорту» (отец его вышел в офицеры «из солдатских детей»). Крупнейший поэт XVIII в. Державин пришел в литературу из дворянского мелкопоместья.

Параллельно с увеличением числа писателей и в силу тех же причин существенно растет и число читателей. Благодаря значительному расширению читательских кругов складываются и несколько более благоприятные условия для писательского труда. Возникают многочисленные периодические органы, до того, в сущности, почти вовсе отсутствовавшие; значительно увеличивается издание произведений художественной литературы и книготорговля.

Однако журналы, как правило, крайне малотиражны; литературный гонорар еще не существует (оплачиваются, обычно, только переводы). Поэтому сделать литературу своим главным жизненным делом — профессией, жить на свой литературный труд еще почти невозможно (драматически заканчивается подобная попытка у Сумарокова, умершего в совершенной нищете; в конечном счете отказывается от этого и Карамзин). Все еще приходится ориентироваться на меценатов. По-прежнему даже наиболее передовые писатели, которые не только, как Кантемир и Ломоносов, проникнуты в своей литературной деятельности высоким патриотическим пафосом, но и понимают очень важные общественные возможности литературы, вынуждены в духе господствующих взглядов рассматривать свои литературные занятия, как нечто дополнительное к основному и главному — государственной деятельности, нечто такое, чему можно предаваться только на досуге, «от должности в часы свободны» (Державин). Происходит это потому, что читательские круги, хотя и значительно увеличившиеся, все же еще очень узки. Вместе с тем весьма своеобразен, на первый взгляд даже парадоксален, социальный состав читательской аудитории того времени. Если большинство писателей в эту пору — дворяне, то подавляющее большинство их читателей не принадлежит к дворянскому сословию, наиболее образованные круги которого, все более отрываясь от нацио-

нальной почвы, все более превращаясь в «русских парижанцев» (сатирический термин того времени), не читает русских книг, предпочитая им книги на французском языке (причиной чему, кстати, является не только низкопоклонство перед Западом, но и относительно еще слабое, отстающее развитие русской литературы). Мелкопоместное же дворянство, вроде Викула и Хавроньи (персонажи самой значительной из комедий Сумарокова «Рогоносец по воображению») или Простаковых и Скотининых фонвизинского «Недоросля», не читают вовсе или довольствуются лубочной и даже рукописной литературой. Основные ряды читателей состоят из представителей «третьего сословия» («людей третьего рода») или, как его тогда называли, мещанства. Н. И. Новиков, неутомимейшая книгоиздательская и книготорговая деятельность которого, лишенная каких-либо корыстных расчетов, движимая ломоносовским стремлением к «пользе общества», в высшей степени способствовала расширению читательской аудитории, на основании своего большого опыта прямо утверждал: «У нас те только книги четвертым и пятым изданием печатаются», которые приходятся «во вкус мещан».

Относительно демократический состав читательской аудитории (примерно таким же был и состав зрителей русского театра) определял и ее «вкус». Ему явно не соответствовали «высокие», аристократические, рационалистически отвлеченные, оторванные от конкретной русской действительности, жанры классицизма. Недаром Сумароков возмущался явно непочтительным поведением зрителей во время представления его трагедий. По свидетельству драматурга В. И. Лукина, «великое неудовольствие» и даже «негодование» зрителей вызывали и комедии Сумарокова с их пестрым смешением русской и нерусской действительности.

«Вкус» читателей, зрителей начинает оказывать несомненное воздействие и на писателей. Прямо ориентируясь на него, стремится, пусть еще достаточно внешним образом, приближать в своих пьесах иностранные подлинники к русской жизни и быту сам Лукин. Первый образец театральной пьесы нового, противоречащего драматургической системе классицизма, «смешанного» рода «Мот, любовью исправленный» Лукина также, по признанию автора, написан им, исходя из желания пойти навстречу по-

требностям и вкусам самих зрителей. «Одна и весьма малая часть партера,— замечает он в связи с этим,— любит характерные, жалостные и благородными мыслями наполненные, а другая, и главная, веселые комедии... угождая первым, включил я... места, к состраданию побуждающие, а достальную часть зрителей старался я по возможности увеселить введенными комическими лицами». [15]

Лукин не принадлежал ни к крупным, ни к передовым писателям. Его стремление «угодить» и большинству и меньшинству зрителей, «потрафить» и тем и другим носит по существу беспринципный характер. Крайне примитивен и тот механической способ создания пьесы, сочетающей в себе «плачевное» и смешное, к которому прибегнул он в своем «Моте». Но новые тенденции, нашедшие свое выражение в потребностях большинства зрителей, не удовлетворенных рационалистическими трагедиями классицизма, потребностях, также истолковываемых Лукиным достаточно наивно, были уловлены им, по существу, правильно. Это показывает последующая история русской драматургии, в которой пьесы «смешанного» рода, сочетающего в себе трагическое и комическое, начинают играть все бóльшую роль.

Еще очевиднее и определеннее «вкус» демократического большинства дал себя знать в реакции читателей на знаменательнейшую во всех отношениях полемику по вопросу о характере и назначении сатиры, вспыхнувшую в «сатирический» 1769-й год между новиковским «Трутнем», к которому присоединилось большинство других сатирических листков, и журналом Екатерины II «Всякая всячина». Обе стороны знаменательно отдали свой спор на «суд публики». Катастрофическое падение тиража «Всякой всячины» и столь же бурный рост тиража «Трутня» наглядно показали на чьей стороне оказалась публика, по словам Новикова, «судья справедливый». Мало того, когда Екатерина II, потерпев литературное поражение, прибегла к мерам воздействия нелитературного, заговорила «языком, самовластию свойственным», и Новиков оказался

[15] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Сочинения и переводы В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова, под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1868 г.

вынужденным изменить направление и резко ослабить характер своей сатиры — изгнать со страниц «Трутня» главного противника «Всякой всячины» «Правдолюбова»,— стал стремительно падать и тираж новиковского «Трутня». «Господин Трутень! Кой чорт! Что тебе сделалося? Ты совсем стал не тот; разве тебе наскучило, что мы тебя хвалили, и захотелося послушать, как станем бранить?..— гласит одно из опубликованных Новиковым писем читателей.— Мне сказывал твой книгопродавец, что нынешнего года листов не покупают и в десятую долю против прежнего. Пожалуй послушайся меня и многих со мною; а буде не так, так прощай, «Трутень», навсегда». Если даже допустить, что это письмо, как и другое подобное же, было составлено самим Новиковым (он указывает, что получил еще несколько таких же писем),— оно несомненно отражало мнение большинства читателей Кривая тиража «Трутня» — прямое тому доказательство. В то же время в мнении этого большинства явно нашло свое выражение основное направление прогрессивного общественного и, соответственно, литературного развития — «дух времени».

Действительно, в связи с усилением гнета самодержавия, опиравшегося на дворян-крепостников и на широко разветвленный, охвативший своими щупальцами всю страну, продажный снизу доверху, бюрократический аппарат; в связи с резким обострением социальных отношений, усилением классовой борьбы,— потребность в критическом отношении к существующим безобразиям и непорядкам, в сатирическом их высмеивании, изобличении, начинает приобретать все более широкий, почти всеобщий характер. Отсюда одной из самых существенных, значительных черт и особенностей русской литературы последней трети XVIII в. является выход в ней на первый план, взамен господствовавших в 40-е — 50-е гг. «высоких» жанров, жанров «сатирических». Помимо сатиры как таковой (сатирические произведения в прозе и в стихах Новикова, Фонвизина, Крылова, «Сатира первая и последняя» В. В. Капниста и т. д.), обличительное, сатирическое начало проникает в эту пору почти во все роды и виды тогдашней литературы, в известной мере даже в «высокие», до хвалебной оды включительно. В изобилии представлено оно в комедиях (комедии Фонвизина, Княжнина и др., «ко-

мические оперы»), баснях, в возникающих в эту пору новых повествовательных прозаических жанрах (романы Ф. Эмина, романы и повести М. Д. Чулкова) и, одновременно, в трагедиях (тираноборческие трагедии Сумарокова, Николева, Княжнина), в эпопее (обличения «злых царей» в «Тилемахиде» Тредиаковского), наконец, в оде: «Ода на рабство» Капниста; не только сатирические и обличительные («Вельможа», ода-псалом «Властителям и судиям»), но и похвальные оды Державина («Фелица», «Видение Мурзы» и т. п.), наконец, «Вольность» Радищева. В результате деятельности «критических писателей» (термин Новикова) складывается отчетливо и ярко выраженное «сатирическое направление» (термин Добролюбова), которое становится самым общественно значимым литературным явлением эпохи, прямым предком будущего «гоголевского направления» в литературе XIX в.

Существенно меняется в эту пору отношение представителей передовой сатиры к той, кто, опираясь на «чрезмерные похвалы» «обольщенных» «иностранных писателей» (слова Пушкина), почитает себя наиболее адекватным воплощением «просвещенного монарха» и о ком передовые русские современники устами Радищева отзовутся, что она прослыла в народе «обманщиком, ханжею и пагубным комедиантом», кого позднее, вслед Радищеву, Пушкин назовет «Тартюфом в юбке и в короне» — к философу и литератору «на троне» — Екатерине II. Именно это ярко проявилось в исключительно смелой полемике с «бабушкой» сатирических листков 1769 г., «Всякой всячиной», передовых писателей-сатириков во главе с Новиковым. Если Ломоносов традиционно сопоставлял и даже отождествлял каждого очередного монарха с Петром I, прямой преемницей и продолжательницей которого неоднократно объявляла себя и Екатерина II (вспомним недвусмысленную надпись на памятнике Фальконета «Petro Primo Catharina Secunda»), — Стародум Фонвизина (в этом смысл и его фамилии-характеристики) сочувственно противопоставляет петровское время екатерининскому, т. е., по существу, Петра — Екатерине. И все же, обличая «самовластие» Екатерины, «критические писатели», как правило, остаются в пределах концепции «просвещенного абсолютизма»: нападают

лишь на злоупотребления существующего политического строя, а не на принцип монархии вообще и только некоторые из них (например, Фонвизин) стремятся ввести власть монарха в рамки «непременных законов» — дворянской «конституции».

С тем же самым сталкиваемся в отношении другого, и, по существу, самого основного объекта сатиры последней трети XVIII в. — помещиков-крепостников. И здесь писатели-сатирики нападают на крепостное «рабство», понимая под этим злоупотребления крепостным «правом», но не затрагивают самый институт крепостничества.

В специфически-литературном плане со всем этим связано то, что вся русская дорадищевская сатира этого времени продолжает оставаться в рамках поэтики классицизма, вместе с тем все более и более расшатывая и надламывая их изнутри. Закономерным итогом и качественно новой ступенью в развитии «сатирического направления» XVIII в. является творчество первого русского революционного писателя Радищева, в основном отбрасывающего и разоблачающего концепцию «просвещенного абсолютизма», нападающего не на злоупотребления того, что само по себе является злом (формула Добролюбова), а на само зло — на самодержавно-крепостнический строй, как таковой. В соответствии с этим Радищев отказывается и от рационалистической поэтики классицизма (ода «Вольность», с одной стороны, стихотворение «Осмнадцатое столетие», с другой, являются в его творчестве исключениями); становится в ряды нового большого и в целом для того времени прогрессивного общеевропейского литературного направления — сентиментализма, который в его творчестве приобретает непосредственно-революционное звучание.

Все усиливающееся внимание к «крестьянскому вопросу» сказывается в литературе не только сатирическими изобличениями «злонравных» крепостников-помещиков. Возникает и все усиливается интерес к народной, крестьянской жизни и быту, к народному творчеству. Если произведения народного творчества в период утверждения и безраздельного господства классицизма (30-е — 50-е гг.) третировались как грубые и «непросвещенные», то теперь начинается не только усиленное собирание и издание их, но обнаруживается явное стремление к внесению фольк-

лорных элементов в литературу и, тем самым, приданию ей «народности». Сколь бы ни относительна была еще эта «народность», какие бы различные, подчас прямо противоположные, идейные и художественные функции ни приобретала она под пером тех или иных писателей, стоящих на различных общественно-литературных позициях, эта — тоже почти всеобщая (от Радищева до Екатерины II) — тенденция к сближению, в той или иной мере, литературы с народным творчеством не только была еще одним из характернейших проявлений «духа времени», но и имела далеко идущие и важные литературные последствия.

Постановка крестьянской темы естественно и, значит, внутренне закономерно ведет к тому, что образы крестьян начинают входить в сферу литературы, становятся сперва допустимым, а затем для некоторых писателей и необходимым объектом литературного изображения.

Если в предлагаемых Сумароковым (в его эпистоле «О стихотворстве») рекомендательных перечнях персонажей, пригодных для сценического воплощения, крестьяне не упоминаются даже в связи с комедией, то в драматургии последней трети века, взамен традиционно-условных, заимствованных из французских образцов, ловких слуг и субреток появляются русские крестьянские персонажи. Поначалу — в середине 60-х годов — они выполняют еще сугубо эпизодическую роль и к тому же носят нарочито гротескный характер, особенно подчеркиваемый их речью, резко отступающей от нормы языка «образованных» классов, густо диалектно-окрашенной и тем самым рассчитанной на явно комический эффект (работники-крестьяне в комедии Лукина «Щепетильник», смешной и глупый крестьянин в комедии Фонвизина «Корион»). Однако вскоре создаются пьесы, содержание которых в основном оказывается заимствовано из крестьянской жизни и в которых крестьяне являются уже не эпизодически, а входят в круг основных персонажей. Именно такой пьесой является первый же у нас образец нового тоже «смешанного» драматургического жанра, так называемой «комической оперы»,— «Анюта» М. И. Попова (1772). И пьеса Попова заложила в этом отношении своего рода традицию. Последующие пьесы о крестьянах мы находим — и в довольно большом количестве — именно в

жанре комической оперы, который в ближайшие десятилетия приобрел чрезвычайно большую популярность. Самый характер данного жанра также, казалось бы, толкал на постановку крестьянской темы в комическом аспекте. Однако, если в комических операх консервативных писателей рисовались в самых розовых тонах отношения между крестьянами и их господами («Деревенский праздник или увенчанная добродетель» Василия Майкова, который после пугачевского восстания стал на консервативно-дворянские позиции), в большинство произведений этого рода проникали элементы порой весьма острой социальной сатиры, резких обличений крепостников, прямо перекликающиеся с передовой сатирической журналистикой. Таков, например, первый литературный опыт юноши Крылова — комическая опера «Кофейница», фабула которой непосредственно заимствована из одной заметки новиковского «Живописца».

Постепенно меняется и характер изображения крестьянских персонажей. В первой «крестьянской» пьесе — «Анюте» Попова — еще подчеркнуто противопоставлены «низким» чувствам крестьян (мнимый отец героини, Мирон; батрак Филатка) «благородные» чувства дворянина Виктора и самой героини Анюты, которые,— подсказывает автор,— могли возникнуть у нее потому, что она оказывается на самом деле не крестьянкой, а дочерью полковника. Но, наряду с этим, в пьесе рисуется по существу совсем уже не «комический», а «плачевный», тяжкий трудовой быт крестьян; звучит в ней в речах и песнях Мирона (вспомним, что «Анюта» появилась буквально накануне пугачевского восстания) и голос озлобленного своим рабским положением и дворянскими «правами» крепостного крестьянства, знакомый нам по «Плачу холопов». Не менее резко звучит этот голос и в появившейся через год после подавления восстания комической опере Н. П. Николева «Розана и Любим», в которой , несмотря на традиционный благополучный конец, «плачевного» действительно больше, чем смешного (недаром автором даже придан ей подзаголовок — «драма с голосами»). Равным образом именно крестьянские персонажи не только выходят в пьесе Николева на первый план, но в большинстве своем начинают выполнять функцию положительных героев. Таковы главные персонажи, горячо

любящие друг друга крестьяне Розана и Любим и отец Розаны, отставной солдат Мирон, которые преподают «урок добродетели», подлинных человеческих чувств развращенному помещику Щедрову. Раскаявшись под влиянием этого урока, Щедров сам вынужден признать это: «Природа! в ком сокрываешь ты прямую нежность человеческого сердца? прямую верность, которая для того только презираема в городах, что не умеют ею наслаждаться». Стилистическая окраска этой тирады, находящаяся в соответствии с идиллическими именами любящей крестьянской четы и авторской ее обрисовкой, явно и притом на целых пятнадцать лет предвосхищает Карамзина. Больше того, не сопоставляя, как Карамзин («И крестьянки любить умеют»), а сочувственно противопоставляя в плане моральных качеств крестьян их господам, Николев идет в этом отношении даже дальше автора «Бедной Лизы» и «Фрола Силина», в какой-то мере подготовляя образ Анюты в одной из глав радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву».

Литературно-музыкальный жанр «комических опер», создававшихся совместно писателями и композиторами, давал возможность включать в них и подлинные народные «голоса», непосредственно заимствуемые из песенного русского фольклора. Это, едва ли не еще больше чем содержание, способствовало «народности» некоторых из комических опер и дало возможность появиться одному из шедевров русской драматургии XVIII в. — пронизанной народными мелодиями комической опере «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова, которую реакционные современники объявили «мужицкой пьесой», а Белинский называл прекрасным народным водевилем, считая возможным ставить ее рядом с комедиями Фонвизина. «Народность» музыкального сопровождения «Мельника» находится в соответствии с пьесой в целом. Данные в ней образы крестьян в основном лишены и натуралистической грубости и идиллической прикрашенности: «естественны в действиях своих и разговорах»,— как сочувственно отмечал современник. В пьесе нет резкой социальной сатиры, но она полна юмора, того «веселого лукавства ума», которое позднее Пушкин будет так ценить в баснях Крылова, считая это «отличительной чертой в наших нравах»,— одной из особенностей русского

национального характера. Именно эта черта лежит в основе образа главного героя пьесы, лукаво-добродушного мельника, ловко и остроумно разрешающего все возникшие трудности. Недаром Пушкин, стремясь в «Арапе Петра Великого» подчеркнуть национальные черты в облике Петра, намеревался предпослать одной из глав своего романа эпиграф из пьесы Аблесимова — слова мельника: «Я тебе жену добуду, || Иль я мельником не буду».

Зоркий глаз и острый критический ум подчеркивает в некоторых своих крестьянских образах и Фонвизин. В противоположность Сумарокову, который теоретически, в духе «естественного права», признавая «природное» равенство «барина с мужиком», резкое различие между ними видел в том, что «ясняй ум барской мужикова», Фонвизин образом крепостного Ваньки в «Послании к слугам моим» показывает, что ум смышленного и наблюдательного крестьянина нимало не уступает уму его просвещенного господина. И, рисуя Ваньку (портрет его списан Фонвизиным с одного из своих крепостных слуг), автор «Послания» отнюдь не впадает в фальшивую идеализацию. Вспомним проницательный анализ социальных отношений того времени, данный крепостным автором «Плача холопов» — произведения, с которым во многом и многом прямо перекликаются даваемые Ванькой резкс сатирические характеристики «сего света». В «Недоросле» смышленность, «умелость» крепостного портного Тришки прямо противопоставляются (излюбленный мотив народной сатиры) его глупой и невежественной госпоже.

Во все усиливающемся проникновении образов крестьян, их «голосов» — речи, напевов — в литературу последней трети XVIII в. и, в особенности, в положительном освещении многих из этих образов — один из наиболее значительных признаков все большей «демократизации» классицизма, в особенности сатирических его жанров.

Что касается «высоких» жанров классицизма, то они в это время не только явно отходят под напором сатирических жанров на задний план, но существенно меняется и идейная их направленность. Если в «сатирическом направлении» все нарастают прогрессивные, демократические тенденции,— «высокие» жанры в их чистом виде,

наоборот, как правило, все более утрачивают тот прогрессивный характер, который они имели в 40-е — 50-е гг., в особенности под пером Ломоносова.

Уже полемика 1769 г. между «Трутнем» и «Всякой всячиной» — первое в литературе XVIII в. не только расхождение, но и прямое столкновение передовых общественных кругов с верховной властью, абсолютизмом — явилась выражением резкой дифференциации между двумя образовавшимися к этому времени лагерями в литературе — лагерем прогрессивных, демократических писателей во главе с Новиковым и Фонвизиным — и правительственным лагерем — писателями, группировавшимися вокруг «литератора на троне» и ставшими на защиту реакционного екатерининского самодержавия. В этих условиях жанр хвалебной ломоносовской оды также неизбежно приобретал реакционную окраску. Резкий пример тому творчество В. П. Петрова — поэта, которому императрица и ее окружение стремились присвоить название «второго Ломоносова»,— автора восторженных одических песнопений по адресу Екатерины и Потемкина и героической поэмы «Еней» (перевод «Энеиды» Вергилия), имевшей неприкрытой целью, подобно тому, как Вергилий прославлял абсолютную власть Августа, прославить екатерининское самодержавие («в Вергилии твой славный век трублю»,— писал Петров, обращаясь к Екатерине).

Если сатиры Кантемира и оды Ломоносова разными литературными путями шли к одной и той же цели — боролись за торжество просветительных идей,— теперь сатирические жанры и жанры восхваляющие, «высокие» противостоят друг другу не только в собственно жанровом, но и в идейном отношении. Поэтому, если раньше они развивались параллельно друг другу,— теперь они неизбежно должны были вступить между собой в борьбу. И, действительно, разгорается ожесточенная схватка между «критическими писателями», «сатирщиками», как уничижительно называл их Петров, и «карманным Екатерининым стихотворцем», как он же, по-видимому, вменяя это себе в особенную честь, сам себя именовал. Одним из характернейших эпизодов этой борьбы является смелая пародия на «Енея», ирои-комическая поэма Василия Майкова «Елисей или раздраженный Вакх». Причем пародия Майкова по существу бьет дальше поставленной

цели, нападает не только на Петрова, но (вслед «королю бурлеска» Скаррону, на которого Майков подчеркнуто опирается) вообще высмеивает жанр эпопеи, занимавший самое почетное место в жанровой иерархии классицизма.

Сопоставление литературных судеб «Енея» и «Елисея» лучше всего показывает, какое из этих двух произведений стояло на путях поступательного литературного развития. «Еней» Петрова не только не имел успеха у читателей-современников, но и не получил никакого историко-литературного значения. Грубоватый «демократизм» майковской поэмы, воспевающей «подвиги» силача и буяна ямщика, насыщенность ее фольклорными элементами, «забавность» многих эпизодов не только оказали влияние на современный ей литературный процесс (в частности, на творчество Державина), но продолжали привлекать к себе сочувственное внимание Пушкина, который, зачитываясь ею в свои школьные годы, и позднее, уже в пору начала работы над «Евгением Онегиным», подчеркивал, что «Елисей» «истинно смешон».

Как и в полемике «Трутня» со «Всякой всячиной», в столкновении «критических писателей» («мизантропов», ненавистников «рода человеческого», как аттестовала их Екатерина) с «льстецами» (Петровым и теми, кто его поддерживал) «суд публики» явно оказался не на стороне последнего. Недаром он был вынужден, как в 1769 г. Екатерина, прибегнуть к средствам внелитературного воздействия, угрожая «умонеистовцам» — писателям-сатирикам — «богиней Полицией». В то же время под пером «второго Ломоносова» начинает явно вырождаться не только в идейном, но и в художественном отношении самый жанр торжественно-хвалебной оды.

Утеря Петровым наиболее сильной стороны ломоносовской одописи — ее высокой гражданско-просветительской патетики, обусловившей и особенности ее стиля,— превращение им оды в сугубо официозный жанр сопровождается повышенным вниманием к формальной стороне: крайним усилением риторического начала, нарочитой исхищренностью словаря, усложненностью синтаксиса, погоней за словесными эффектами — трескучими образами, натянутыми метафорами. В результате жанр хвалебно-торжественной оды становится в основном достоя-

нием эпигонов, окончательно обесцениваясь в передовом общественном и литературном сознании эпохи под сатирическими ударами представителей новых литературных направлений (сатира на поэтов-одописцев И. И. Дмитриева «Чужой толк», высмеивание их в «Каибе» Крылова).

Наряду с торжеством сатирических жанров над жанрами «высокими» в литературе классицизма последней трети века начинается усиленное развитие «средних» лирических жанров, в частности и в особенности анакреонтики. В лирике непосредственного преемника Сумарокова, одного из крупнейших представителей классицизма XVIII в., масона Хераскова, явившейся своего рода манифестом литературной «вольности дворянства», происходит как бы «освобождение», «раскрепощение» литературы от примата государственной, героической тематики. Если Сумароков, хотя он и считал принципиально равноправными оду и эклогу, в основном разрабатывал жанры, преследующие цели воспитания общественных добродетелей и изобличения общественных пороков,— Херасков прямо вступает на путь своего рода разобществления поэзии. Основная теза ломоносовского «Разговора с Анакреоном» — отказ от личного во имя общего, от анакреонтики во имя героики — зачастую решается Херасковым в прямо противоположном, антиломоносовском духе. В сборнике своих стихов, вышедшем в 1762 г. и подчеркнуто названным «Новые оды» (позднее переиздан под заглавием «Анакреонтические оды»), Херасков, прося у муз дара, подобного Анакреонту «или каким украшен приятный Сумароков», противопоставляет «гремящей лире» «тихое вздыханье стенящих горлиц»; поэзии героического подвига — лирику «нежного сердца», которая «приводит в слезы». Стремление служить своими стихами «пользе общества» заменяется в «анакреонтических одах» Хераскова желанием «понравиться любезной». Соответственно этому притухают в его творчестве, по началу имевшиеся в нем сатирические темы и мотивы, сменяясь мотивами отхода от общественной борьбы («Только лучше жить потише»), общественным индифферентизмом («Люди будут ли по сих словам умняе?»), скептицизмом («все суета»). В то же время «элегии», «стансы», «философические оды» Хераскова окрашиваются в пес-

симистические тона усталости, пресыщенности жизнью, скуки.

Уход Хераскова от государственной, общественной тематики в тематику личную, в анакреонтику был в какой-то мере специфически-литературным выражением протеста против давящего деспотизма «самовластия». В этом известная общественно-прогрессивная сторона анакреонтики и несомненно одна из причин дальнейшего, очень интенсивного развития ее в поэзии не только конца XVIII, но и начала XIX в. — в творчестве удалившегося из столицы в добровольную опалу — свое украинское поместье — В. В. Капниста, в стихах «бранившегося с царями» Державина, в поэзии Карамзина, позднее Батюшкова. Но, в противоположность «критическим писателям», у поэтов-анакреонтиков протест этот носил сугубо пассивный характер. Мало того, поскольку абсолютистская государственность являлась, как это наглядно показало пугачевское восстание, единственной защитой дворянства от крепостных крестьян, этот вообще не слишком глубокий протест был, кроме того, и непоследователен. Так, тот же «анакреонтик» Херасков обращается и к героике, пишет не только порой в «высоком» одическом роде, а и осуществляет предпринятую еще Ломоносовым, но не завершенную им (поэма «Петр Великий») попытку создать русскую классическую эпопею. Невзирая на то, что жанр этот несомненно уже был в какой-то мере скомпрометирован пародийным майковским «Елисеем», Херасков создает грандиозную по объему героико-патриотическую поэму «Россияда», ставя в центр ее идеализированный образ одного из основоположников русского абсолютизма Ивана IV, в котором автор, следуя в этом отношении за Ломоносовым, видел прямого предшественника Петра I.

Однако, с точки зрения дальнейшего литературного развития, наиболее продуктивным в творчестве Хераскова оказалось не то, что перекликалось с «высоким» классицизмом 30-х — 50-х гг., а то, в чём он от него отходил. Несмотря на шумный успех «Россияды», за которую приверженцы «высокого» классицизма поспешили объявить Хераскова «русским Гомером», жанр русской классической эпопеи на ней, по существу, и кончился, почти сразу же став достоянием эпигонов. Наоборот, совсем иной

была судьба «средних» лирических жанров Хераскова, в которых от одической риторики — воспевания земных богов и богинь — он перешел — то в условных формах анакреонтики, а то и непосредственно — к выражению чувств и переживаний более или менее общечеловеческого характера, облекая это в соответствующие формы «среднего штиля», более близкого к обычной речи, по определению Ломоносова,— «обыкновенному человеческому слову». Если «критические писатели» исподволь подготовили революционное творчество Радищева, анакреонтика Хераскова, его «средние» жанры начали подготовлять поэзию Карамзина, который именно его склонен был считать едва ли не единственным своим русским литературным предшественником. В свою очередь сам Херасков в поздних произведениях прямо перешел на позиции карамзинского сентиментализма.

Средние жанры — анакреонтика — стали завоевывать не только все более видное место в лирической поэзии, они проникли и в жанр поэмы. Почти одновременно с героической «Россиядой» Хераскова его учеником — И. Ф. Богдановичем — создается любовная поэма-повесть «Душенька» («старинная повесть» в стихах) — явление, в какой-то мере параллельное майковскому «Елисею» и вместе с тем существенно — даже прямо полемически — от него отличающееся. Майков в пору написания «Елисея» находился в лагере «критических писателей», Богданович в период создания «Душеньки» примкнул к официальному лагерю. Пересмеивая, как и Майков, традиционную условную мифологию «высокого» классицизма, Богданович осуществляет это совсем иными художественными средствами и приемами. Простонародным гудку и балалайке, к звукам которых приравнивает своего «Елисея» Майков, Богданович противопоставляет в «Душеньке» пасторальную свирель. Майков своей поэмой стремился «изнадорвать читателям кишки». Богданович пишет «Душеньку» для того, чтобы «в часы прохлад, веселья и покоя приятно рассмеялась Хлоя». И, действительно, в противоположность грубовато-«демократическому», «мужицкому» хохоту Майкова, его «народности», в какой-то мере близкой к народному творчеству, «Душенька» проникнута скепсисом, тонкой «светской» иронией и, хотя и включает некоторые мотивы русских сказок,

дает их в плане условной пасторальности, в тона которой обильно окрашены и многие образцы его лирики, продолжающие традицию эклог Сумарокова, но отличающиеся еще большей манерностью и жеманством. Борьба между двумя литературно-общественными лагерями отражена в «Душеньке» и непосредственно. Наряду с прозрачными комплиментами Екатерине, рассыпанными по поэме, в ней имеются и выпады против ее литературных противников — издателей сатирических листков, выдержанные, однако, в тоне той «улыбательной» сатиры, которую в противовес и даже в отмену резко высмеивающей, обличающей сатире Новикова — Фонвизина, стремилась утвердить в литературе императрица. Но при всей противопоставленности «Душеньки» «Елисею» их объединяло нечто общее: оба произведения — каждое на свой лад — наносили удары по поэтике «высокого» классицизма.

Поэма Майкова была прямым — в форме пародии — походом «низких» жанров на жанр классической эпопеи. «Душенька», автор которой также с самого начала, с первых же строк противопоставлял героике высоких эпических поэм, частное любовно-семейное содержание своей «древней повести»,— не лишенные пикантности любовные «похождения» героини, была своего рода захватом «средними» жанрами командных высот классицизма.

Произведение эпического рода «Душенька» явилась вызовом всем правилам, установленным для него поэтикой Буало — Сумарокова, начиная с сюжета, кончая языком и стихом. Она написана «средним штилем», местами с вкраплениями даже «низкого штиля»; вместо тяжеловесно-торжественных русских «александрийцев» с однообразными смежными рифмами (стих эпических поэм Ломоносова — Хераскова и трагедий Сумарокова) облечена в форму «вольного ямба» (стих сатирических «притч» Сумарокова) со свободной и весьма разнообразной рифмовкой, способствующего легкой и непринужденной, почти нарочито «небрежной» и, вместе с тем, то лирически окрашенной, то шаловливо-иронической разговорности тона повествования. Именно поэтому, подобно личной лирике Хераскова, стихотворная любовная «повесть» Богдановича является как бы переходной ступенью от классицизма к сентиментализму Карамзина, недаром считавшего ее примером раскрепощения от рассудочных «правил»

классицизма, плодом «легкой игры воображения», основанной «на правилах нежного вкуса, а для них нет Аристотеля».

Мало того, «Душенька» сыграла известную роль и в становлении творчества Пушкина, который, с его способностью к широкому литературному синтезу, восхищаясь «народным» комизмом майковского «Елисея», одновременно пленялся стихами «Душеньки», в легкой, непринужденной, порой не лишенной своеобразного изящества форме которых автор в какой-то мере уже сумел, предваряя в этом отношении «Фелицу» Державина, сочетать иронию и лирику, высокое и смешное, т. е. стал на путь, который в дальнейшем приведет русскую литературу не только к «Руслану и Людмиле», но и к «пестрым главам» «Евгения Онегина».

Смешанный лиро-эпический жанр «Душеньки» также был весьма характерным явлением литературного развития 70-х — 80-х гг. Наряду с перегруппировкой внутри жанровой системы классицизма (выход на первое место сатирических жанров, развитие «средних» лирических жанров, а также начинающееся вытеснение ими жанров «высоких») в это время происходит и своеобразная ее «демократизация» — стирание непререкаемо установленных иерархических границ между «высокими» и «низкими» жанрами, между одой и сатирой. Прежде всего и с наибольшей очевидностью сказывается это в драматургии. Русским читателям и зрителям пьесы нового, смешанного рода, соединявшего в себе и «Мельпомену и Талию», становятся известны с середины 60-х гг.: в 1764 г. выходит русский перевод «мещанской драмы» Лилло «Лондонский купец или приключения Георга Варневаля», в 1765 г. появляется «Мот, любовью исправленный» Лукина, в 1766 г.— переводы «серьезных комедий» Дидро и т. д. О том, каким потрясением самых основ классицизма было появление пьес «смешанного» рода, наглядно свидетельствует не только резкое недоброжелательство, с которым встретил Сумароков «Мота» Лукина, но, в особенности, прямо-таки неистовая его реакция на громадный успех у зрителей поставленной в 1770 г. на московской сцене «слезной комедии» Бомарше «Евгения». В программном предисловии к изданной Сумароковым в следующем, 1771 г. трагедии «Димитрий Самозванец» он

прямо характеризует «новый и пакостный род слезных комедий», не только как эстетический нонсенс, противоречащий и здравому смыслу и нормальному вкусу, но и как признак коренной ломки общественных отношений, социального «конца мира» — вторжения разночинца (переводчиком «Евгении» был, по его словам, «какой-то подьячий») в аристократический, дворянский мир классицизма: «Подьячий стал судиею Парнаса!.. Конечно, скоро преставление света будет... Маломестно подьячему соплетать похвалы вкуса княжичей и господичей московских». Но возмущенные восклицания Сумарокова, хотя и опиравшегося для вящей убедительности на авторитет Вольтера, к которому он обратился по этому поводу со специальным письмом и получил от него сочувственный ответ, оказались мало действенными. Театральную публику, в том числе даже «княжичей и господичей», не говоря уже о демократическом большинстве зрителей, состоявшем, по выражению современника, из «пешеходов, а не ездящих в карете цугом», интересовало не то, кто будет «судиею Парнаса». Выражая новый «дух времени», они рукоплескали пьесам, которые с рационалистических высот классического Парнаса, из мира условных жанров и отвлеченных категорий в какой-то мере сводили их в реальную конкретную действительность. А этому как раз и отвечали «среднего рода драмы», ибо, как писал автор одной из комических опер «Миловзор и Прелеста» в предисловии к ней, «нет ничего естественнее, как смешивать в действиях забавы с горестью, и нечаянное смятение чувств посреди позорища веселого более действовать может на зрителя». Жанр классической трагедии продолжал существовать и даже развиваться. Появлялись и новые значительные его образцы, в особенности в области «тираноборческой» трагедии («Сорена и Замир» Николева, «Вадим Новгородский» Княжнина). Но «смешанные» жанры («мещанские драмы», «слезные комедии», «серьезные комедии», «комические оперы») в русской драматургии последней трети века начинают занимать все более видное место. Сказывается это и в творчестве тех писателей, которые продолжают оставаться на позициях классицизма, но проявляют бóльшую чуткость к «духу времени». Так, в том же 1771 г., когда Сумароков выступает против «Евгении», Херасков, который создал и довольно много

трагедий, пишет пьесу, «в новом и пакостном роде» — «слезную драму» о художнике, исполненном крайней чувствительности и всяческих добродетелей, «Друг нещастных». Несмотря на соблюдение формальных правил классицизма, к пьесам «смешанного рода», по существу, относится и «Недоросль» Фонвизина с образом Простаковой, который, по верному наблюдению П. А. Вяземского, «стоит на меже трагедии и комедии», с соединением в рамках одной пьесы острой сатиры (отрицательные персонажи) и высокой гражданской патетики (облик и речи Стародума).

Стремление к «естественности» и «простоте», к сближению с жизнью сказывается и в поэзии, в частности, уже в «Душеньке» Богдановича. Но с особенной силой это стремление проявилось в стихах Державина, который по масштабу своего творчества — его размаху и широте, его значению для последующего развития русской литературы — является самым крупным из всех поэтов до Пушкина.

Если в анакреонтических и философских одах Хераскова все сильнее начинает проявляться, в противовес всепоглощающей государственности «высоких» жанров классицизма, личное начало, лирический голос автора,— в поэзии Державина впервые проникает в литературу так полнокровно и с такою разносторонностью живая личность поэта.

Державин не пишет в эпических жанрах, как Херасков; к драматургии он обращается только в самый последний период творчества, которое носит в основном исключительно лирический характер. Но в лирике он не замыкается, подобно лирику-масону Хераскову, в круг только личных переживаний. Он начинает отзываться ею, как позднее Пушкин, на «все впечатленья бытия». Наряду с анакреонтикой, элегическими философско-религиозными медитациями его творчеству в сильнейшей степени присуща государственная, гражданская патетика — героика, резкая сатиричность. Но, если для основоположников русского классицизма, поэтов 30-х — 50-х годов, руководящим началом — мерой всех вещей, критерием всех оценок — был абстрагированный, обезличенный, отвлекающийся от единичного, частного во имя общего, государственного, разум, Державин добавляет к нему

живое, горячее человеческое чувство: «Ум и сердце человечье были гением моим». Эта поправка на «сердце» сообщает его поэзии не только гуманистическую окраску, но и известный, в духе просветительских идей времени, хотя, понятно, существенно ограниченный сословно-дворянским мировоззрением поэта, «демократизм».

Ломоносов в своих «должностных», по выражению Пушкина, одах восславлял монархов в качестве «земных богов» и «богинь». «Будь на троне человек» — обращается Державин к будущему царю, прямо перекликаясь в этом отношении с Фонвизиным и Новиковым. Вместе с тем в его знаменитом обличительном («якобинском», по слову Екатерины) псалме «Властителям и судиям», выражение «земные боги» приобретает совсем иное, горько саркастическое звучание. Чтить «во сане всех вельмож, судей, царей... лишь только человека» и, наоборот, резко и гневно обличать бесчеловечность — таков пафос, с одной стороны, хвалебной одописи Державина, с другой — его сатиры. С этим связана и совсем новая форма его хвалебных од по адресу монархов — опрощенность их жанра, стиля, принципиальный отказ от «велелепия и пышности» оды ломоносовского типа. Наоборот, высокий «трубный» «ломоносовский» тон сохраняет Державин для од, воспевающих славу «россов», блестящие военные победы и триумфы «храбрых российских солдат» во главе с их прославленными военачальниками, которые притом чаще всего находились в опале у «земных богов» — Екатерины II, Потемкина, Павла I,— но для Державина, довольно скоро разочаровавшегося в идеализованном им образе Фелицы — Екатерины,— как раз и являлись образцами положительных героев. Такой же «высотой», патетической приподнятостью тона отличаются и сатирические оды Державина, по своей обличительной энергии и одновременно художественной силе не имевшие ничего себе подобного ни в предшествовавшей, ни в современной ему литературе, делавшие его, несмотря на консерватизм политических взглядов, наряду с Радищевым, высоко ценившим его творчество, родоначальником русской гражданской поэзии, предшественником поэтов-декабристов и Пушкина. Появление на классическом «Парнасе» поэта, который воспринимает действительность не только умом, но и сердцем, который прежде и превыше всего «желает

быть» человеком и именно это кладет в основу своего отношения к людям и явлениям, подрывало самые основы рационалистического классицизма. Тем более, что, входя в поэзию сам, поэт-человек приводит с собой и мир, его окружающий. Действительно, в стихах Державина впервые предстает не условно-пасторальная или аллегорически мифологизированная, а реальная русская природа; появляются широкие картины быта. Этот поток живой жизни, хлынувший в поэзию, естественно, не вмещается в рамки канонических «правил», начинает расшатывать и ломать условные перегородки жанров и «штилей». По началу любовная лирика (с опорой на Сумарокова) и героика (с опорой на Ломоносова) развиваются в стихах молодого Державина двумя параллельными руслами. Важнейшим поворотным моментом, способствующим сближению его поэзии с жизнью, является развитие в ней резких «кантемировских», сатирических мотивов, возникающих под непосредственными впечатлениями от пугачевского восстания, в рядах активных усмирителей которого он был, но которое вместе с тем открыло ему глаза на беззакония, произвол и насилия «властителей и судий», царившие под эгидой «Российской Минервы» — Екатерины II.

Именно это и явилось толчком к «совсем другому», по отношению к традиционному, ломоносовскому, пути поэта: «не хотев парить», он спускается на землю — облекает хвалебную по своему назначению оду («Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока») в полушутливую (травестирование в манере «Душеньки» традиционных мифологических образов-штампов), полусерьезную (призывы к человечности) форму анакреонтического стихотворения. Сочетав в «Стихах на рождение...» Ломоносова с Богдановичем, в оде «Фелица» Державин становится на путь еще более широкого и значительного литературного сочетания, совмещая в рамках одного произведения резко расчлененные в жанровом отношении «ломоносовское» и «кантемировское» начала — оду и сатиру. Соответственно «смешению» жанров в стихах Державина смешиваются и «штили». Так, в той же хвалебно-сатирической оде «Фелица», осуществленной в основном в русле «среднего штиля», наряду со строками, написанными «в витиеватом или фигуральном» смысле и,

соответственно этому, «высоким штилем», встречается самое резкое, даже грубое просторечье — «низкий штиль» («...почасту ходишь ты пешком || и пища самая простая || Бывает за твоим столом» и тут же: «Фелицы слава, слава бога, || Который *брани усмирил»* или: «Небесные прошу я силы, || Да их *простря сафирны крылы»,* а несколькими строфами выше: *«Не щелкают в усы* вельмож.... И *сажей не марают рож»*) [16]. Все это в совокупности и образует то, что сам поэт называет «забавным русским слогом». Соединение «патетического элемента с комическим есть не что иное,— справедливо замечает Белинский,— как умение представлять жизнь в ее истине». «Фелица», как и вообще многое и многое в поэзии Державина, является значительным шагом по пути к художественному «представлению жизни в ее истине». Однако условия русской общественно-исторической действительности того времени; консерватизм, а порой и прямая реакционность мировоззрения Державина; в значительной мере сохраняющаяся традиционная рационалистичность его художественного мышления, хотя и с поправкой на богатый и разнообразный личный опыт, на показания чувств; весьма еще недостаточный, с точки зрения поставленных им задач, уровень развития поэтического языка и стиха — все это не дало поэту возможности добиться на его новом и исключительно важном пути полноценных результатов. Свойственная Державину, по меткому выражению Чернышевского, «пестрая смесь мыслей», «внушаемых сердцем, по природе благородным, с господствовавшими тогда идеями совершенно иного характера» [17], сказывалась не только в его политических взглядах и общественной позиции (ненависть к «злу», порождаемому самодержавно-крепостническим строем, и безусловное стремление сохранить в полной неприкосновенности этот строй), но и в его отношении к своему литературному делу. С одной стороны, придавая поэзии громадное значение, зная, что именно она способна принести истинную славу и бессмертие, своим взглядом на поэта, как на служителя «правды», провоз-

[16] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Г. Р. Державин. Стихотворения, под ред. Д. Д. Благого. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1957.

[17] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Н. Г. Чернышевский. Полное собр. соч., Гослитиздат, тт. I—XVI 1939—1953.

вестника «истины» почти предвосхищая пафос пушкинского «Пророка», Державин, с другой стороны, выше своих «слов» поэта, ставил свои дела как государственного деятеля, крупного чиновника-администратора («За слова меня пусть гложет, || За дела сатирик чтит») и, действительно, считал возможным использовать свое громадное поэтическое дарование для устройства служебных дел — «льстил» своими одами монархам и их «любимцам», что и сам с большой горечью признавал. Многие державинские стихотворения продолжали и развивали традицию сатир Кантемира, которые, несмотря на их «старинный слог», Державин чрезвычайно высоко ценил. Но добиваясь, как и Кантемир, наибольшей «правды» в обличении «порока», Державин сумел подчас сообщить своим сатирическим стихам отсутствовавшую у первого русского поэта-сатирика XVIII в. «украсу» — высокую художественность (достаточно хотя бы назвать его оду «Вельможа»). Однако при высоком художественном совершенстве некоторых стихотворений Державина или отдельных мест в его стихах, его творчество в целом отличается крайней неровностью в эстетическом отношении — «пестрой смесью» истинной поэзии и риторики и даже, чаще всего, с преобладанием именно последней. «Кумир Державина 1/4 золотой, 3/4 свинцовый» (сперва было «полузолотой», «полусвинцовый»),— замечал высоко ценивший мощь державинского дарования Пушкин, подчеркивая, что «он не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы», так что, «читая его, кажется читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника». Об авторе «Вельможи», как известно, отличавшемся пылкостью характера и ни перед чем не останавливающейся резкостью в отстаивании того, что он почитал правдой («грубил и бранился» при докладах самой императрице), один из современников в связи с очередными служебными его неурядицами замечал: «Державин... прямо из генерал-прокурорского дома взлез опять на Парнас. Опасно, чтобы там не прибил Аполлона и не обругал муз». Эта шутка не лишена основания. Державин как поэт действительно, больше чем кто-либо из русских поэтов-классиков XVIII в. произвел беспорядка на строгом, чинном и размеренном классическом Парнасе. Но в значительной степени разрушив и во всяком случае

приведя в хаотическое состояние стройную иерархическую систему жанров и «штилей» классицизма, он еще не смог взамен ее сообщить своему творчеству новую и более высокую художественную гармонию. Его «смешанные» поэтические жанры, сколь бы велико ни было их историко-литературное значение, все же представляют собой скорее механическое соединение разнородных, зачастую прямо противоположных начал, чем их органический художественный синтез. Именно поэтому наиболее совершенные, единственные в своем роде создания Державина осуществлены им не в «смешанной», а во внешне «чистой» форме оды, получившей вместе с тем под его пером совсем иную жанровую озвученность (ода, а по существу элегия, «На смерть князя Мещерского»; ода, по существу сатира, «Вельможа»).

Одной из крупных вех на пути создания русской литературой XVIII в. типических обобщений действительности является сатирический образ «мурзы» в державинской «Фелице». Но, сколь бы ни восхищал современников этот образ своей художественной живостью, сквозь которую сквозило «веселое лукавство ума» поэта, он все же осуществлен уже известным нам и характерным для сатиры классицизма приемом списывания с «подлинника». С той лишь разницей, что Державин не ограничивается одним «подлинником», а берет их несколько и тоже довольно механическим путем подключения, так сказать, «приплюсования» их друг к другу, создает сатирически заостренный «коллективный» портрет екатерининских вельмож.

Критики романтического периода русской литературы XIX в. склонны были считать Державина романтиком; в наше время некоторые исследователи готовы были объявить его реалистом. На самом деле Державин на всем протяжении своего творчества оставался в русле классицизма, хотя порой и далеко выплескивался за его берега. В то же время творчество Державина больше чем какое-либо другое крупное явление литературы того времени, свидетельствовало о глубоком внутреннем кризисе классицизма, об исчерпанности путей его дальнейшего прогрессивного развития, о начале его конца и вместе с тем о том, что созрели сроки для появления новых больших литературных направлений, идущих ему на смену. Воздействие этих новых, уже начавших складываться литератур-

ных направлений сказывается, подобно тому, как это имело место в творчестве Хераскова, и на творчестве самого Державина. В последний период державинского творчества в нем явно притухают общественный пафос, героическая тематика (то, что пишется им в эту пору в связи с наполеоновскими войнами, далеко уступает его прежним победным одам). Наоборот, все большее место, как и в лирике Хераскова, начинают занимать в его поэзии анакреонтические мотивы, которые в еще большей мере, чем у последнего, приобретают характер оппозиционности — также весьма пассивной — «двору», «столице». В то же время многие оды Державина окрашиваются в предромантические, «оссиановские» тона. Неудивительно в связи с этим, что он горячо приветствует литературные дебюты Карамзина, за которого даже позднее, в начале XIX в., в период ожесточенных схваток между сторонниками «нового» и «старого» слога, находясь в лагере последних и считаясь основным столпом классицизма, «стоит горой». Мало того, Державин завещает свою «ветху лиру» Жуковскому, а «в гроб сходя», благословляет отрока Пушкина. Действительно, в богатом и разностороннем творчестве классика Державина уже возникают и складываются те зачатки, которые развернутся в полную силу у сентименталиста Карамзина, романтика Жуковского и, в особенности, у «поэта действительности», основоположника и родоначальника русского реализма Пушкина. Но окончательно поставить русскую литературу на путь полной самобытности и художественности Державин еще не смог. В творчестве Державина, по образным словам Белинского, загорелась лишь «заря» русской поэзии; в его стихах — только «проблески народности», «проблески художественности».

Классический Парнас потрясали не только внутренние подземные толчки. В последнюю треть века наряду с существенными изменениями, происходившими внутри классицизма, он начинает испытывать все усиливающийся внешний напор со стороны возникающей в это время и довольно скоро получившей весьма широкое распространение третьесословной, «мещанской» литературы.

Чужеродность и даже противопоставленность ее классицизму наглядно проявилась в том, что в ней преимущественно разрабатывались как раз прозаические повест-

вовательные жанры (повесть, роман), которые принципиально изгонялись классической поэтикой, но несомненно отвечали потребностям читателей из средних и низших слоев общества. В 30-е — 50-е гг., пока таких читателей было — в виду весьма малого распространения грамотности — еще очень немного, они удовлетворялись чтением рукописных — переводных и оригинальных — повестей и «гисторий», которые в большом количестве стали появляться в русской литературе во второй половине XVII — первых десятилетиях XVIII в.; в период утверждения классицизма третировались представителями последнего в качестве литературы «непросвещенных» низов, но продолжали бытовать в этой среде — усиленно переписываться, перерабатываться.

Однако в связи с распространением грамотности и ростом «среднего рода людей» — «третьего сословия»,— спрос на повествовательную литературу все увеличивается. Романы и повести начинают с середины 50-х годов не только появляться в печати, но через некоторое время выходят в количественном отношении на первое место среди печатной литературной продукции. Прежде всего усиленно издаются переводы западноевропейской повествовательной литературы, от наиболее замечательных образцов ее, несомненно приходящихся «во вкус» просвещенных разночинцев, до всякого рода любовно-авантюрных романов, изобилующих самыми необычайными приключениями,— произведений, не представляющих сколько-нибудь значительной литературной ценности и предназначенных для удовлетворения потребностей широких читательских кругов в развлекательном и увлекающем чтении. Именно такими были и первые появившиеся в печати в 1763 г. оригинальные русские романы («Любовный вертоград или непреоборимое постоянство Камберы и Арисены» и «Непостоянная фортуна или похождение Мирамонда»), принадлежавшие перу вышедшего из низов и так же, как и его герои, обладавшего весьма причудливой авантюрной биографией Федора Эмина, который, по его собственным словам, взялся за литературное дело ради заработка — «тогда начал петь, когда есть было нечего». Во второй половине 60-х — начале 70-х гг. появляются повести и романы Чулкова («Пересмешник или

славенские сказки» и «Пригожая повариха»), М. Попова, позднее В. А. Левшина, наконец, «московского жителя» Матвея Комарова, прямо адресовавшего свои «повести» массовому «простолюдному» читателю, у которого они и пользовались исключительной популярностью.

Вторжение в литературу повествовательных прозаических жанров вызвало со стороны наиболее ортодоксальных представителей русского классицизма почти столь же негодующую реакцию, как и появление «смешанных» жанров в драматургии. Так, Сумароков уже в 1759 г., предупреждая на несколько лет возникновение оригинальных русских произведений этого рода, выступает с резко полемическим «Письмом о чтении романов». Возмущаясь засильем романов, «которых столько умножилось, что из них можно составить половину библиотеки целого света», Сумароков особенно подчеркивает их общественную бесполезность, делающую чтение их «не препровождением времени, а погублением времени». В свою очередь прямой полемикой с основной установкой классицизма на «пользу обществу» звучит демонстративное заявление самого выдающегося из первых русских прозаиков М. Д. Чулкова в «Предуведомлении» к своему «Пересмешнику»: «В сей книге важности и нравоучения очень мало или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправить грубые нравы». Сумароков в эпистоле «О стихотворстве» обращался к автору классических комедий: «Для знающих людей ты игрищ не пиши || Смешить без разума дар подлыя души». Чулков основой своей книги, которую он столь же вызывающе именует «безделицей» и первая глава которой названа «начало пустословия», делает именно смех, не преследующий никаких общественно-воспитательных целей, смех как таковой, как своего рода удовлетворение естественной физиологической потребности человека, который есть «как сказывают, животное смешное и смеющееся, пересмехающее и пересмехающееся».

Вместе с тем «смех» Чулкова оказывается отнюдь не нейтральным в социальном отношении — носит резко выраженный антидворянский характер. В то же время дворянским персонажам, изображаемым в нарочито сниженных, грубо натуралистических тонах, являющим собой отвратительное сборище безобразных карикатур и

диких нравственных уродов, сочувственно противопоставляется автором образ одного из представителей «третьего состояния» — доброго и великодушного купца (с апологией купечества сталкиваемся и в романах Эмина). Но излюбленным героем «мелкотравчатого сочинителя» Чулкова, который рисуется им с особой симпатией, является человек из «низов»: бедняк, не имеющий ни титулов, ни чинов, ни поместий, но зато наделенный умом и смекалкой, с помощью которых он завоевывает себе место в жизни; унтер-офицерская вдова, ставшая «продажной» не в силу своих порочных наклонностей, а вследствие тех тяжелых и несправедливых общественных условий, в которые поставлена бедная одинокая женщина. Сочувствует Чулков и «горькой участи» крестьянина (повесть под таким названием), угнетаемого не только помещиками, но и нарождающейся деревенскою буржуазией, богатеями-кулаками — «съедугами».

Непосредственная связь писателей, вроде Чулкова, с низовыми слоями общества, к которым они и обращали прежде всего свои произведения, бо́льшая близость этих слоев к простому народу обусловили то, что именно у первых новых русских прозаиков с особенной силой проявляется общая тенденция времени — стремление к приданию литературе «народности». Автор «Пересмешника» и «Пригожей поварихи» Чулков, автор первой «крестьянской» комической оперы «Анюта» разночинец Попов не только ведут очень интенсивную работу по собиранию и изданию памятников народного творчества (песен, пословиц и т. п.), но и стремятся сблизить книжную литературу с народными традициями, с фольклором. Некоторые, хотя еще достаточно ограниченные, успехи их на этом пути составляют одну из наиболее сильных сторон докарамзинской повествовательной прозы от «Пересмешника» Чулкова до «Русских сказок» Левшина. Но этим ее значение не исчерпывается. Сильно отстающая по своему идейному уровню от передовых явлений литературы классицизма, безусловно уступающая им в художественном отношении, по языку и стилю зачастую не далеко ушедшая от рукописных повестей начала века, проза 60-х — 80-х гг., существенно изменяя представление классиков о литературе, как о «словесных науках», положила начало новой русской «беллетристике», настоятельно требовав-

шейся «духом времени», потребностями и запросами широких читательских кругов.

Первыми уловили эти требования третьесословные писатели. Однако, в отличие от Сумарокова, литературное сознание которого было почти наглухо замкнуто рамками рационалистической дидактики классицизма, в период, когда эти рамки начали расшатываться, новые требования почувствовали, хотя и стоявшие, как он, на дворянских позициях, некоторые младшие его современники, писатели-классики последней трети века.

Беллетристикой, в известной мере даже романом в стихах, является «Душенька» Богдановича, которой по началу автор придал и прямо романное заглавие — «Душенькины похождения», перекликающееся с «Похождением Мирамонда» Эмина. В то же время противостоящая «бурлацкому» хохоту майковского «Елисея» «улыбательная» «изящная» «Душенька» едва ли не полемически противостоит и нарочито грубому, натуралистическому смеху чулковского «Пересмешника». Еще раньше, вскоре после появления романов Эмина и первых частей «Пересмешника», начинает писать повести и романы, притом уже в п р о з е Херасков. Правда, первый его опыт этого рода «Нума или процветающий Рим», сюжет которого заимствован из легендарной древнеримской истории, принадлежит к единственно допускавшемуся классиками виду дидактико-политического романа типа фенелоновского «Телемака». Но уже следующие его прозаические произведения относятся к любовно-авантюрному жанру, хотя запутанные приключения героев носят в них подчеркнуто аллегорический характер, служат целям масонской дидактики. Прозаическая форма этих произведений Хераскова вызвала явное неодобрение со стороны ревнителей классицизма, которые советовали ему переложить, как это сделал в «Тилемахиде» Тредиаковский, второе его «сочинение» в прозе — масонскую повесть «Кадм и Гармония» — стихами, «дабы вид эпической поэмы оно приняло». «Я не поэму писал,— возразил на это Херасков,— а хотел сочинить простую токмо повесть, которая для стихословия не есть удобна». Стилистически проза Хераскова еще очень близка «высокой» стихотворной речи, что делает его прозаические произведения, по существу, более похожими на поэмы, чем на «простые повести». Но,

подобно тому как «средние» жанры лирики Хераскова подготовляли сентиментальную поэзию Карамзина, весьма характерное стремление автора «Россияды» обратиться к жанру «простой повести» вело к Карамзину-прозаику, которому это намерение и удалось в значительной степени осуществить.

К карамзинской прозе еще непосредственнее подводили и некоторые явления третьесословной литературы. Показательна в этом отношении литературная эволюция Федора Эмина, быстро, всего через несколько месяцев после опубликования «Похождения Мирамонда», перешедшего от экзотического любовно-авантюрного романа к роману дидактико-политического типа из традиционной античности «Приключения Фемистокла» (1763) и закончившего свой короткий путь писателя-романиста эпистолярным романом из современной «частной» жизни, густо окрашенным в «чувствительные» тона, «Эрнест и Доравра» (1766), литературным образцом для которого непосредственно послужила знаменитая «Юлия или Новая Элоиза» Руссо. Еще ближе к чувствительной прозе Карамзина ряд прозаических произведений 80-х гг., например, повести сына автора «Эрнеста и Доравры», Николая Эмина, герои которых «утопают в слезах» над «Ночными думами» Юнга, а «Вертера знают наизусть». Наконец, вплотную подводит к карамзинской «Бедной Лизе» появившийся за три года до нее роман Павла Львова «Российская Памела или история Марии, добродетельной поселянки» (1789).

* * *

Исподволь, с разных сторон подготовлявшееся, с опорой на соответствующие западноевропейские образцы, новое большое литературное направление — сентиментализм — окончательно оформляется в 90-е гг. XVIII в., оттесняя назад классицизм и, в боях с ним, победоносно выходя на первый план новой русской литературы.

Своеобразным катализатором русского сентиментализма, превратившим постепенные количественные накопления новых элементов в глубокие качественные изменения, явилась надвигавшаяся, а затем и грянувшая

революционная гроза во Франции — событие, хотя и происшедшее за русскими рубежами, но имевшее всемирно-историческое значение, явившееся гранью двух общественных формаций, двух больших исторических эпох.

Классицизм был господствующим общеевропейским литературным направлением эпохи феодального абсолютизма. Сентиментализм тоже как большое общеевропейское литературное направление возникает на почве развития новых буржуазных общественных отношений, расшатывавших старый феодальный строй. Философской основой классицизма был рационализм, сентиментализма — сенсуализм в его различных разветвлениях, ведущих, с одной стороны, к субъективному идеализму, с другой — к материализму. «Разум», как основа творческого метода писателей-классиков, сменяется «сердцем», чувством — на языке того времени «чувствительностью». Культ государства, как политического олицетворения сверхличного разумного начала, сменяется выдвижением на первый план человека, его частной жизни, мира его внутренних переживаний, потребностей, интересов. Все это влечет за собой решительное отбрасывание «правил» рационалистической поэтики классицизма, полную смену литературных авторитетов и образцов и коренные изменения во всех элементах, из которых складывается литература,— в ее тематике, сюжетике, «героях» и, соответственно, в жанрах, стиле.

Взамен Буало и французских классиков XVII в., опиравшихся на соответствующие античные образцы, «властителями дум» приверженцев нового направления становятся «непросвещенный», с точки зрения классиков, Шекспир, Мильтон, английские и немецкие поэты-предромантики — Юнг, Клопшток, певец природы Томсон, «живописец чувствительности» Стерн, «Сентиментальное путешествие» которого и подсказало название всего нового направления. Вольтера сменяет Руссо, Гомера — макферсоновский «Оссиан»; Анакреонта — поэты-идиллики вроде одного из литературных кумиров Карамзина — «сладчайшего песнопевца», «учителя добродетели и невинности» Геснера.

Общее направление в изменении содержания литературы сентиментализма по сравнению с классицизмом — ее тематики, сюжетики, героев — может быть определе-

но словами: от дворца к хижине (не только как к перифрастическому обозначению дворянской усадьбы, с чем неоднократно будем сталкиваться в поэзии конца XVIII — начала XIX в., а как и к реальной крестьянской избе). С олимпийских высот хвалебно-торжественной одописи, из аристократического мира трагедий литература спускается в обыкновенную жизнь обыкновенных людей. Соответственно этому происходит коренная перегруппировка и решительные изменения всей жанровой системы. Вместо стихотворных жанров на первое место выходят жанры прозаические, в которых, в связи с повышенным вниманием к внутреннему миру человека, повествование, как правило, ведется от первого лица. Отсюда возникают такие характерные и излюбленные сентименталистами жанровые формы, как дневник, автобиография-исповедь, путевые записки, письма. В поэзии преобладающими становятся жанры личной, интимной лирики (элегия, окрашенная в меланхолические тона, религиозная или философская медитация).

Все только что перечисленные специфические черты нового литературного направления присущи обоим наиболее выдающимся представителям его — и Радищеву, и Карамзину. В то же время по своему общему мировоззрению, социально-политическим взглядам, отношению к самодержавно-крепостническому строю Российской империи, к революционным событиям современности Радищев и Карамзин не только резко отличаются друг от друга, но во многом являются прямыми антиподами.

В творчестве Радищева, почти полностью осуществляемом в специфических жанрах сентиментализма («Дневник одной недели», мемуарно-автобиографическое «Житие Федора Васильевича Ушакова», «Путешествие из Петербурга в Москву»), в соответствии с основным принципом нового направления чрезвычайно большое место занимает субъективное начало, личность и переживания «чувствительного» автора. «О, чувствительность, о сладкое и колющее души свойство! тобою я блажен, тобою я стражду»,— замечает Радищев в философском трактате «О человеке, о его смертности и бессмертии». Но Радищев — по своему философскому мировоззрению в основном материалист, понимающий, что «бытие вещей независимо от силы познания о них и суще-

ствует по себе» [18], хотя и прокрашивает изображение объективно существующей действительности ярко выраженным авторским отношением к ней и ее оценкой, но не подменяет объекта субъектом. «Чувствительность» Радищева — это лишь его повышенная восприимчивость к явлениям объективной действительности и вызываемая этим крайняя эмоциональная приподнятость. Поэтому субъективная лирическая окрашенность основного и значительнейшего произведения писателя-революционера Радищева — его «Путешествия из Петербурга в Москву» — не вступает в противоречие с основным пафосом автора: снять «завесу с очей» читателей, развернуть широкую панораму действительной русской жизни, реальных русских общественных отношений (прежде всего отношений между помещиками и крестьянами), разоблачить весь российский социально-политический строй, показав его без всяких одических прикрас, во всей его безобразной наготе. Центральное место в этом отношении занимает аллегорический сон путешественника в главе «Спасская Полесть», где происходит наглядная смена двух типов ви́дения и изображения действительности, где, после снятия «глазным врачом» Прямовзорой бельм с глаз царя, блеск, пышность и великолепие оказываются грязью и кровью, торжественно-хвалебная «ода» превращается в хлещущую, уничтожающую «сатиру».

Радищев высоко ценил общественно-патриотический пафос творчества Ломоносова, «жар, душу его наполнявший», но его собственный патриотизм, «готовность жертвовать и жизнию для пользы отечества», носил революционный характер. «Польза отечества» не в том, чтобы поддерживать и укреплять абсолютную монархию — «устройство на щет свободы», а в том, чтобы освободить «невольников, пригвожденных ко скамьям» «государственного» корабля, который величественно плывет вперед, движимый ударами их весел. Задавить «хищного волка» — царя, а не «льстить» ему, именуя его «отцом» народа, призывает Радищев в своей оде «Вольность», в которой он, самый решительный и последовательный из всех сатириков XVIII в., вступает в резкую и прямую полемику

---

[18] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: А. Н. Радищев. Полн. собр. соч. Изд-во АН СССР, тт. I—III, М.—Л., 1938—1952.

с апологетом «просвещенного абсолютизма», одописцем Ломоносовым, осуществляемую его же литературным оружием, на его, так сказать, жанровой территории.

Беспощадная правда в изображении социальной действительности, античеловеческих общественных отношений, убежденность в неизбежности грядущей всенародной революции и страстные призывы ее — все это делает «Путешествие» Радищева, выросшее на почве социальных бурь и потрясений современности (восстание Пугачева, американская революция), отражающее и страдания, и протест угнетенных крестьянских масс — своего рода русским литературным эквивалентом революционных событий во Франции, примерно, за полгода до начала которых оно уже было в основном завершено. В этом — единственное, в своем роде, значение книги Радищева, которая не только впервые внесла в русскую литературу революционную идеологию, но с которой вообще начинается кровная органическая связь развития русской литературы с развитием русского освободительного движения.

Предельная правда книги Радищева, как и ее революционная народность, делает ее огромным шагом вперед и по пути к развитию русского критического реализма XIX в. Если классик и вместе с тем предреалист Фонвизин в своих комедиях зачинает метод реалистической типизации, сентименталистом и вместе с тем предреалистом Радищевым начинается глубокое проникновение в подлинное существо общественных отношений, основанных на угнетении и эксплуатации человека человеком, и вынесение им сурового обвинительного приговора. Но, как и у зачинателя сатирического направления в литературе XVIII в., Кантемира, у его завершителя — Радищева — «правда» еще не сделалась эстетической категорией, еще не стала «красотой».

Радищев, как известно, исключительно высоко ценил заслуги Ломоносова в деле формирования русского национального языка («Слово о Ломоносове»). Однако перед поставленной себе Радищевым целью — предельного обнажения общественного зла — заботы о языке отступали далеко на задний план. С этим несомненно связан отнюдь не соответствовавший «законам красоты», трудный, тяжеловесно-книжный, «для простого народа,— как

Радищев сам это с горечью сознавал,— невнятный», «варварский,— по резкому определению Пушкина,— слог» его «Путешествия». Столь же прямо сознавал Радищев недостатки стихотворного языка своей оды «Вольность»: «Смысл в стихах неясен, и много стихов топорной работы». Однако, поскольку автор «Вольности» стремился не «усладить» своих читателей, не «ласкать их ухо» «благогласием», а наоборот, «разодрать» у них «нервы осязательности», дать резко почувствовать всю «шероховатость» самодержавно-крепостнического строя, самая «топорность» стихов становилась, с его точки зрения, их своеобразным целенаправленным качеством. Так, в связи с одним из таких «топорных» стихов: «Во свет рабства̀ тьму претвори», Радищев указывал, что некоторые осуждали его за то, что «он очень туг и труден на изречение», тогда как «на Российском языке толико же можно писать сладостно, как и на италианском». В ответ Радищев от имени автора «Вольности» добавлял: «Согласен...хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия...»

Совершенно ту же позицию занимает Радищев в предпринятой им позднее полушутливой апологии политически оппозиционного произведения Тредиаковского — его пресловутой «Тилемахиды» («Памятник дактилохореическому витязю»),— к «дерущим слух» стихам которой он, по его демонстративному заявлению, обращался «для отдохновения от чтения торжественных песен» (под «торжественными песнями» Радищев явно имеет в виду оды Ломоносова с их «изящными и непрерывно благогласными» стихами). «Смейтесь, как хотите: «чудище обло, огромно, стризевно и лаяя» не столь дурной стих»,— читаем в одном из вариантов «Путешествия», к которому именно этот стих, как известно, и взят эпиграфом. Все эти суждения, собранные вместе, показывают, что мы сталкиваемся здесь не с случайными замечаниями, а со своеобразной эстетической системой взглядов, глубоко уходящих корнями в почву русского освободительного движения. Именно поэтому литературный спор Радищева с Ломоносовым и вообще со сторонниками «гладкости», «изящности» и «благогласия» во имя силы и революционно-идейной выразительности слова повторится в диаметрально противоположной оценке революционными демо-

кратами и Тургеневым «топорных» стихов Некрасова. Повторится он и в своеобразной демонстративной похвале Маяковским русских «хороших букв *р, ш, щ»,* по-видимому, в противовес Батюшкову, который как раз жаловался на грубость этих звуков и, действительно, сумел придать «сладостную», «италианскую» гармонию своему стиху («звуки италианские! Что за чудотворец этот Батюшков»,— восхищался Пушкин.)

В противоположность предреалисту Радищеву характер литературного творчества Карамзина в основном определялся его консервативным, сословно-дворянским мировоззрением, которое особенно окрепло в связи с глубоко потрясшими его революционными событиями во Франции. Не сорвать покровы с существующих общественных отношений, а наоборот, стараться всячески сгладить, притушить социальные противоречия, прикрыть розовым идиллическим флером умиляющейся «чувствительности» резкий классовый антагонизм между помещиками и крестьянами — таков основной внутренний пафос его творчества.

В полном соответствии с этим находится субъективно идеалистический — предромантический — метод Карамзина, с особенной силой проявляющийся в его повестях, в которых на место широкой и правдивой картины русской жизни он ставит «китайские тени» своего «воображения», подчеркнуто стремясь придать им вид естественности и правдоподобия и, вместе с тем, напечатлеть на всем, о чем бы и как бы он ни писал, прежде всего самого себя — «портрет» своей «души и сердца». Даже знаменитое описание Карамзиным своего путешествия по «чужим краям»— «Письма русского путешественника», заключающие в себе обильный познавательный материал, он рассматривает прежде всего именно в этом субъективно-лирическом ключе: «Вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев! — рекомендует он свою книгу в заключительном письме.— Оно через двадцать лет (естьли столько проживу на свете) будет для меня еще приятно — пусть для меня одного! Загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал; а что человеку (между нами будь сказано) занимательнее самого себя?...» [19] Этот субъективно-лирический

[19] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Сочинения Карамзина, Изд. А. Смирдина, СПб., тт. I—III, 1848.

характер карамзинской прозы делает ее, как и прозу Хераскова, стилистически и даже интонационно еще очень близкой к стихотворной речи. «Пой, Карамзин! И в прозе || Глас слышан соловьин»,— приветствует его в 1791 г. Державин. А одну из его повестей «Остров Борнгольм», особенно густо окрашенную в романтические тона, восхищенные современники заучивают наизусть как стихи.

Камерность творчества Карамзина, уход его, как правило, от широкой общественной тематики в частную, личную, преимущественно любовную тему («любовь сильнее всего, святее всего, несказаннее всего») еще отчетливее, чем в его прозе, проявляется в его поэзии. Взамен державинского представления о поэте, как о служителе «правды», «пророке», Карамзин склонен считать его всего лишь «искусным лжецом», украшающим «бедную существенность» «приятными вымыслами». Частная, независимая жизнь на лоне «натуры», воспевание меланхолии как «страсти нежных, кротких душ», дружба, любовь — таковы основные мотивы лирики Карамзина — его дружеских посланий, элегий, антологических стихов и т. п. Немалое место в поэзии Карамзина занимают и всякого рода стихотворные безделушки: альбомные стихотворения, надписи, салонные мадригалы и т. п. «Мои безделки», вызывающе, почти в духе чулковского «Пересмешника», назвал Карамзин сборник своих сочинений как в прозе, так и в стихах, напечатанных ранее в его журнале «Московский Вестник» и явившихся своего рода программными образцами нового литературного направления. «И мои безделки», вторя ему, назвал сборник своих стихов его литературный соратник, поэт И. И. Дмитриев.

Тем не менее демонстративные «безделки» Карамзина и Дмитриева имели серьезное и в своем роде весьма важное значение для процесса становления новой русской литературы.

Тщетно было бы искать в произведениях Карамзина той «голой правды», которая представала перед читателями в сатирических произведениях «критических писателей» XVIII в. и достигла такой предельной силы в «Путешествии» Радищева.

Но Карамзин, как в свое время Ломоносов, много сделал для дальнейшего формирования русской литературы «по законам красоты».

Решительно отталкиваясь, с одной стороны, от рационалистической сухости и дидактической отвлеченности «высоких» жанров классицизма и сатирической резкости «низких» его жанров, с другой стороны — от натуралистической грубости и литературной примитивности третьесословной повествовательной прозы, на которой он в известной степени был поначалу воспитан (в отроческие годы зачитывался переводными и оригинальными романами типа «Похождения Мирамонда»), Карамзин, выражая новый «дух века», «идеи времени», стремится создать новую же «изящную» литературу, повествующую о русской жизни, но стоящую во всех отношениях на высоком «европейском» уровне и потому способную заинтересовать образованную дворянскую читательскую аудиторию, дотоле чуждавшуюся русских книг. В соответствии с этим Карамзин осуществляет реформу литературного языка, имеющую своей целью установить норму салонно-дворянской «светской» речи, одинаково пригодной и для разговора, и для письма, развивающейся в русле «среднего штиля», не допускающей в себя ни высокой «славенской» риторики, ни «низкости» просторечия. И он во многом успел в этом. Карамзин «первый на Руси заменил мертвый язык книги живым языком общества... первый на Руси начал писать повести....в которых действовали люди, изображалась жизнь сердца и страстей посреди обыкновенного повседневного быта»,— совершенно правильно определял историко-литературное значение карамзинского творчества, весьма критически относившийся к нему зрелый Белинский[20]. Значение языковой реформы Карамзина —«нового слога» его прозы — чрезвычайно высоко оценил хотя и далеко ушедший от него в этом отношении вперед Пушкин: «Карамзин освободил язык от чуждого ига» — «схоластической величавости, полуславенской, полулатинской», присущей прозе Ломоносова, он «возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова». Все это, действительно, начало приближать русскую литературу к наиболее тогда образованным дворянским кругам русского общества. Явил собой Карамзин и новый тип писателя, для которого его занятия литерату-

---

[20] В. Г. Белинский, т. VII, стр. 132, 133.

рой являются не чем-то попутным, а «главным делом жизненным», который рассматривает это как свое «ремесло»; не только пишет, но, как ранее Новиков, занимается оживленной литературно-издательской деятельностью, выпускает журналы, альманахи, сборники (по словам Пушкина, он «первый у нас показал опыт торговых оборотов в литературе»), и, вместе с тем, считает это свое «ремесло» «не постыдным, а святым делом».

* * *

Литературная судьба двух крупнейших и вместе с тем идейно и литературно противостоящих друг другу представителей русского сентиментализма — Карамзина и Радищева — в значительной степени повторяет литературную судьбу основоположников двух основных и противоположных жанровых линий русского классицизма — Кантемира и Ломоносова. Перефразируя уже приводившиеся выше слова о них Пушкина, мы также можем сказать, что влияние Радищева уничтожается Карамзиным. И происходит это тоже в силу внелитературных причин. Кантемир так и не смог при жизни добиться разрешения на напечатание своих сатир. Радищеву ценою немалых усилий удалось выпустить в свет свое «Путешествие», но оно сразу же было признано «зловредной» и запретной книгой, а сам автор ее был объявлен «бунтовщиком хуже Пугачева», и приговорен не более и не менее как к смертной казни, замененной ссылкой на десять лет в Сибирь. Расправа над Радищевым явилась началом репрессий «литератора на троне», Екатерины II, напуганной революционным ниспровержением феодализма во Франции — «заразой французской», по отношению к обличительной и сатирической литературе вообще. Та же участь, что и «Путешествие» Радищева, постигла трагедию Княжнина «Вадим Новгородский», которая была публично сожжена. Некогда издатель «Трутня» и «Живописца», а теперь масон-просветитель Новиков был заключен без суда в крепость. Самый блестящий из писателей-сатириков XVIII в., по силе и резкости иных своих обличений приближавшийся к Радищеву, Крылов, вынужден был не

только прекратить издание своих сатирических журналов, но больше чем на десять лет, по существу, вовсе уйти из литературы. В годы тиранического режима русского «Калигулы» (словцо о нем Пушкина) — полубезумного Павла I — на цензурные затруднения наталкивался даже Карамзин. Тем не менее и в павловский период и, в особенности, позже — в период либеральной александровской «весны» — Карамзин мог, несмотря на то, что литературные мракобесы и его провозглашали «якобинцем», невозбранно продолжать свою литературную деятельность. Александром I был восстановлен в гражданских правах и Радищев, который даже поддался было иллюзиям в отношении нового царя. Но иллюзии эти,— мы знаем,— длились недолго, и автор «Путешествия» заплатил за них дорогой ценой: не выдержав их крушения, под недвусмысленными угрозами новой ссылки в Сибирь, в 1802 г. покончил с собой. В какой-то мере в духе Радищева продолжали писать поэты, составлявшие левое крыло «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», возникшего незадолго до самоубийства их учителя. Однако творчество этих писателей, хотя в историко-литературной перспективе оно и явилось соединительным звеном между Радищевым и поэтами-декабристами, гораздо более умеренное по сравнению с автором «Путешествия» в идейном отношении и слабое художественно, находилось на периферии литературного движения начала XIX в. На его магистральных путях оказалось в эту пору творчество писателей, группировавшихся вокруг Карамзина и развивавших его традиции,— драматурга Озерова и, в особенности, поэтов-романтиков Жуковского и Батюшкова.

Преемственно связанная с предромантическими началами карамзинского творчества, поэзия Жуковского представляет по сравнению с ним новое качество. Жуковский приобщил русскую литературу к такому значительнейшему литературному явлению того времени, как западноевропейский, преимущественно немецкий, романтизм. В этом — и его сила, и его слабость. Основной новый жанр, введенный в русскую поэзию Жуковским, его романтические баллады — являются, как правило, переводами из немецких и английских поэтов, которым только иногда придан чисто внешний русский колорит. Правда,

«гений перевода», как назвал его Пушкин, Жуковский умел точно, притом с небывалой еще у нас дотоле художественностью, следовать своим оригиналам и вместе с тем не растворяться в них, сохранять себя, свою поэтическую индивидуальность. В этом смысле справедливо известное замечание самого Жуковского о том, что у него все чужое и все свое. Но все же это с в о е было одновременно и ч у ж и м, а во многом (пиэтистический мистицизм) и прямо чуждым русской жизни, русскому национальному характеру.

Совершенно чужда русской социально-общественной жизни и оригинальная лирика Жуковского, субъективная, полностью обращенная во внутренний мир поэта. Вместо «чувствительности» Карамзина, порой приобретавшей характер явной манерности, стихи Жуковского проникнуты большим, искренним, овеянным мягкой гуманностью чувством, для выражения которого он создает и соответствующую необыкновенно гибкую, мелодичную, богатую оттенками, полутонами, переливами, исполненную «пленительной сладости» стихотворную форму. По известному выражению Белинского, «романтическая муза» Жуковского «дала русской поэзии душу и сердце». В этом ее чрезвычайно большое значение для становления новой русской литературы. Но лирические стихи Жуковского, в сущности, почти лишены объекта, бесплотны, «небесны».

Иной, чисто «земной», характер носит романтизм его сверстника и во многом литературного соратника Батюшкова, вырастающий на почве обращения не к средним векам, а к романтизированной античности.

Поэзия Батюшкова даже в еще большей степени, чем творчество «балладника» Жуковского очерчена кругом сугубо личных переживаний, но в духе не «романтизма средних веков», а традиций «легкой поэзии» XVIII в. (культ земных радостей и наслаждений, дружбы, любви). И Батюшкову удается создать для этого адекватную и высоко художественную форму, свободную и от натуралистической грубоватости, свойственной некоторым анакреонтическим стихам Державина, и от сентиментального салонного жеманства «легкой поэзии» Дмитриева. Уже Белинский восторженно отмечал «пластичность», «скульптурность» батюшковского стиха, который «часто

не только слышим уху, но видим глазу: хочется ощупать извивы и складки его мраморной драпировки»[21].

Особенно высокой степени художественности достиг Батюшков в своих переводах из греческой антологии и «подражаниях древним», написанных стихом, непосредственно подводящим к стиху антологических произведений Пушкина. Вместе с тем поэзии Батюшкова присущ особый элегический колорит, снимающий условную, заранее заданную правилами жанра, ничем не омрачаемую беспечность «анакреонтики» классицизма, и восходящий к традиции особенно любимых им древнеримских поэтов-элегиков. И этот колорит в его стихах все сгущается. Легкая мечтательная грусть начинает окрашиваться во все более печальные тона, а затем и прямо переходит в духе «романтизма нового времени» (романтизма Шатобриана и Байрона, творчество которых производит на «российского Тибулла и Парни», как именовал Батюшкова Пушкин-лицеист, сильнейшее впечатление),— в глубокую неудовлетворенность окружающим, все усиливающееся пессимистическое созерцание действительности, мрачную тоску.

Обращенность на себя, на свой внутренний мир, мир личных, интимных переживаний, придающая стихам Батюшкова и Жуковского характер глубоко искренней лирической исповеди, была тем новым и в высокой степени значительным, что вносило их романтическое творчество в русскую литературу. Но в то же время эта преимущественная интимность оборачивалась у обоих поэтов камерностью, замкнутостью в узко личном, отходом от основной общественной, гражданской, ломоносовско-радищевской традиции русской литературы. Отсюда и суженность адресата их творчества, обращаемого к тесному кружку друзей, к немногим истинным ценителям прекрасного (недаром в поэзии обоих усиленно культивируется жанр дружеских посланий). Жуковский сознательно именно так и ориентировал свое творчество. Батюшков переживал узость своей поэзии, горько-иронически именуя ее «стишками о любви», «бесполезными для общества и для себя», «лепетаньем» «крохотной музы», как большую творческую трагедию. В своей программной «Речи

[21] В. Г. Белинский, т. VII, стр. 224.

о влиянии легкой поэзии на язык» Батюшков подчеркивал особое значение последней в деле «усовершенствования языка» по законам красоты, считая, что именно произведения «легкой поэзии» требуют от поэта особенного внимания к формальной стороне — «возможного совершенства, чистоты выражения, стройности в слоге». Однако удовлетвориться одним этим он не мог. Вместе с тем позднее, в период уже начинающегося душевного заболевания, оглядываясь на все им написанное, Батюшков только к этому и склонен был сводить значение своей поэзии: «...Что говорить о стихах моих! Я похож на человека, который не дошел до цели своей, а нес он на голове красивый сосуд, чем-то наполненный. Сосуд сорвался с головы, упал и разбился вдребезги. Поди, узнай теперь, что в нем было!» [22]. Самооценка эта явно несправедлива. Но по сравнению с потенциями, которые Батюшков в себе заключал, с его большими творческими замыслами в какой-то мере почти пушкинского плана (некоторые следы их до нас дошли) его самоощущение вполне понятно. «Уважить в нем несчастия и несозревшие надежды»,— призывал несколько позднее и Пушкин.

Патриотический подъем, охвативший широкие круги русского общества в связи с войной 1812 г., сказался в творчестве и Жуковского («Певец во стане русских воинов» и др.), и Батюшкова («Послание к Дашкову»). Но если народная война 1812 г. и события, за нею последовавшие (вспышки национально-освободительных движений, образование «Священного Союза» монархов против народов), явились стимулом для воскрешения насильственно подавленного радищевского начала — развития освободительных и революционных идей в творчестве Пушкина и декабристов,— Батюшков и Жуковский, сами в значительной степени поддавшиеся реакционным настроениям, снова возвращаются в лоно карамзинистской камерности, узко-личной лирики, отрешенной от больших проблем, волновавших передовые круги русского общества. Это сообщает в новых исторических условиях того времени — периода нарастания декабристского движения — творчеству обоих, до той поры имевшему в основном бес-

[22] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Сочинения К. Н. Батюшкова, СПб., тт. I—III, 1885—1887.

спорно прогрессивное значение (высвобождение личности из оков феодально-абсолютистской государственности, внимание к внутреннему миру человека) иную, по существу общественно-реакционную функцию (отсюда отрицательные оценки Батюшкова и, в особенности, Жуковского декабристами).

* * *

Развитие в русской поэзии последней трети XVIII — начала XIX в. «средних» лирических жанров дало в своем конечном — предпушкинском—результате романтическую лирику Жуковского и Батюшкова. Неуклонно нараставшее, несмотря на всякого рода внешние препоны, развитие сатирических жанров — «сатирического направления»,— насильственно задержанное в 90-е гг. XVIII в. и снова — уже в новом качестве — возобновившееся в первые десятилетия XIX в., приводит к басням Крылова.

Крылов, получивший возможность при наступивших более благоприятных условиях «дней александровых прекрасного начала», снова вернуться в литературу, в своих баснях, ставших теперь его основным, а вскоре и единственным жанром, нападает на те же «злонравие», «зверство и безумство», которые бичевали сатирики XVIII в., в том числе и он сам. Но если мишень у Крылова-баснописца осталась прежняя, коренным образом меняется его метод. В сатирах Крылова фигурировали люди, но они были гротескно «оскотинены», даны в прямолинейно «порочном» плане рационалистических образов-схем классицизма. В баснях Крылова, исполненных сатиричности не менее острой, чем прежде, но искусно прикрытой покровами эзоповского языка, чаще всего фигурируют звери, но они, так сказать, «очеловечены»: под традиционными условно звериными басенными масками предстают образы, полные жизни, обладающие и широчайшим типизмом и четкостью индивидуализации, т. е. образы по существу своему реалистические.

Реализму басен Крылова соответствует их народность. Жанр «притч» — басен — был одним из самых распространенных жанров в русской литературе XVIII в. Но этот древнейший и по природе своей наиболее непосредственно связанный с народным творчеством жанр, чем дальше, тем все более отрывался от своих народных корней.

Один из критиков начала XIX в. так наметил общий ход развития русской басни: «Мы очень богаты притчами. Сумароков нашел их среди простого, низкого народа, Хемницер привел их в город; Дмитриев отворил им двери в просвещенное образованное общество»,— иными словами, в карамзинистский дворянский салон. Подхватывая и развивая это сравнение, один из реакционных современников презрительно добавил, что Крылов «вывел» басню «на площадь». Действительно, Крылов вернул басне ее исконную природу. Проникнутые демократическим духом, басни Крылова в еще неизмеримо большей степени, чем сатиры Кантемира и некоторые оды Державина, написаны русским умом и русским языком, притом уже не «почти», как у Кантемира, а по-настоящему народным и, вместе с тем, обработанным рукой великого мастера-художника.

Получившие сразу же огромную популярность, завоевавшие небывало широкую по тому времени читательскую аудиторию, басни Крылова, завершая начатую Кантемиром вековую линию все большего сближения литературы с жизнью, приводят к ее закономерному результату — несмотря на условность басенного жанра, являются первыми полноценными образцами реалистического искусства слова. Последний и один из самых не только ярких и талантливых, но и «колких» и, вместе с тем, демократических сатириков XVIII в., автор «Почты духов», «Каиба», «Похвальной речи в память моему дедушке», Крылов — автор басен, является живым связующим звеном между «сатирическим направлением» Кантемира, Новикова, Фонвизина и критическим реализмом XIX в. Поэтому глубоко органической является преемственность между реалистически выразительным стихом крыловских басен и стихом одного из следующих замечательных образцов нового реалистического искусства слова — «Горя от ума» Грибоедова, так же и с тем же результатом завершающего основную линию развития русской сатирической комедии XVIII в., как Крылов завершил линию развития басни.

* * *

То, что Крылову и Грибоедову удалось осуществить в ограниченных рамках одного жанра и, так сказать, по ли-

нии наименьшего сопротивления, развивая реалистические тенденции, с самого начала присущие «сатирическому направлению», то по линии наибольшего сопротивления — не только в таких жанрах, которые в литературе XVIII в. были наиболее далеки от жизни (стихотворные эпические жанры, трагедия), но и в объеме, охватывающем по существу всю литературу,— осуществил Пушкин.

Со свойственной Белинскому диалектичностью мышления, он называл Державина не во время родившимся Пушкиным. Пушкин родился «во время».

Творчество Пушкина выросло на почве не грандиозного роста могущества российской империи — громких военных побед, внешнеполитической славы «века Екатерины», —а на почве великого национального воодушевления народа, не только отстоявшего свое отечество от иноземного порабощения, но и освободившего другие порабощенные народы Европы; на почве подъема и воодушевления передовых общественных кругов, поставивших своей задачей освобождение народа-освободителя из оков внутреннего порабощения — крепостного рабства.

В прямую противоположность Державину мировоззрение Пушкина носило не консервативный, а передовой характер; он находился на переднем крае прогрессивной общественной и литературной борьбы своей эпохи.

Родился Пушкин «во время» и в собственно-литературном отношении. В его творчестве, развивавшемся путем широчайшего литературного синтеза, как в фокусе, сошлись основные прогрессивные линии развития русской литературы XVIII в. от Кантемира и Ломоносова до Державина и Радищева. В результате карамзинской реформы русский литературный язык достиг значительной степени своего национального развития по законам красоты, а в басенном творчестве Крылова обрел и подлинную народность. Развернувшаяся в первые два десятилетия XIX в. борьба за карамзинскую языковую реформу, в которой Пушкин с первых же своих литературных шагов принял самое активное участие на стороне «карамзинистов», явилась своего рода его литературной колыбелью. Культура русского стиха достигла очень высокого уровня в поэзии Батюшкова и Жуковского. Мелодичность, музыкальность стиха Жуковского в сочетании со «скульптурностью» ба-

тюшковского стиха непосредственно подготовили стих Пушкина. В известной степени уже Фонвизиным и в полной мере Крыловым были явлены первые образцы метода художественно-реалистического воспроизведения действительности.

Пушкин зачинает свой творческий путь в основном в рамках камерной лирики Жуковского и, в особенности, Батюшкова, их литературным учеником. Но, как и Батюшков, он вскоре — уже в лицейские годы — начинает ощущать глубокую неудовлетворенность тесными пределами своего творчества,— «лепетаньем» «на рифмах», писаньем стихов, столь суженных тематически и отсюда столь неинтересных для сколько-нибудь широкого читателя, что их приходится шептать «друг другу на ухо» (см. стихотворное послание «Шишкову» 1816 г.).

Но, в противоположность Батюшкову, передовое мировоззрение, передовая общественно-политическая позиция Пушкина дают ему возможность вырваться из рамок карамзинистской камерности, широко раздвинуть границы своего творчества, наполнить его важнейшей общественной проблематикой, стать — и не только в собственно политическом отношении, а и во всех смыслах этого слова — «певцом» наиболее передовых людей своего времени, первого отряда революционных борцов с самодержавием и крепостничеством — декабристов. Даже сама анакреонтика теряет под пером Пушкина свое внеобщественное звучание, приобретает характер активного политического протеста, окрашивается в ярко выраженные свободолюбивые тона. В написанной же непосредственно «вслед Радищеву» оде «Вольность» Пушкин прямо призывает вместо прежней анакреонтической музы музу политическую, революционную — «грозу царей», «гордую певицу свободы».

Личное, интимное — все богатство внутреннего мира человека, его чувств и переживаний — отнюдь не уходит из творчества Пушкина с его «мирообъемлющим», по точному слову Белинского, кругозором, с его способностью, по восторженному выражению Достоевского, к «всемирности, всечеловечности, всеотклику».

Но, когда встает вопрос о необходимости выбора между личным и общественным, о предпочтении того или другого, Пушкин дает на это ломоносовский, радищев-

ский, декабристский ответ. Достаточно вспомнить его «Андрея Шенье» — своеобразную, в форме исторической элегии, вариацию «Разговора с Анакреоном» Ломоносова. И это — отнюдь не единственный пример. По существу тот же мотив звучит и тот же ответ будет дан — на языке художественных образов,— Пушкиным и в «Арапе Петра Великого», и в «Капитанской дочке» и, в особенности, в «Медном Всаднике».

Но, в противоположность поэтам-декабристам, гражданственность Пушкина не вступала в противоречие с предъявляемым им к литературе требованием предельной художественности, с его глубоким пониманием природы литературы как творчества по законам красоты, как и с к у с с т в а. Именно к этому сводится существо его иронических реплик по поводу формулы самого значительного из поэтов-декабристов — Рылеева «Я не поэт, а гражданин», выдвинутой последним в ответ на острую критику Пушкиным его «Дум». Если ты «не поэт»,— считал Пушкин,— зачем же ты пишешь стихи? а, если ты пишешь их, то-есть говоришь на языке искусства, то ты должен стремиться быть поэтом, ибо только тогда и твои гражданские призывы обретут свою максимальную действенность и полную силу, только тогда ты, действительно, сможешь глаголом жечь сердца людей.

Сам Пушкин органически сочетал в себе и то, и другое: был и подлинным гражданином и великим поэтом-художником. Именно потому при всем идейном накале многих и многих произведений Пушкина, при публицистичности, то-есть широком общественном значении его основной тематики (публицистичны не только «вольные стихи», но и тема Петра, настойчиво подымавшаяся им после крушения восстания декабристов, и тема крестьянского восстания — в 30-е годы), пушкинское творчество явилось замечательным осуществлением литературы как искусства.

Как никто из его предшественников, Пушкин овладел художественным мышлением как таковым.

Художественное — образное — мышление по самой природе своей должно носить конкретно-чувственный характер. Именно таким было мифологическое мышление древних греков. Потому-то и могло, по словам Маркса, достигнуть такой высоты, не находившейся «ни в каком

соответствии с общим развитием общества» древнегреческое искусство, сохраняющее в известном смысле и по настоящее время «значение нормы и недосягаемого образца» [23], являющееся, по меткому выражению Белинского, «художественной мастерской», через которую должен пройти каждый писатель, для того чтобы его творчество стало подлинным искусством.

Наоборот, не только в отталкивающемся от «языческой» древности средневековом искусстве, но и в рационалистическом искусстве европейского классицизма, в том числе и русского классицизма XVIII в., хотя представители его ориентировались на античные образцы и старались создавать свои произведения по правилам античных поэтик, образное мышление в значительной степени утратило свою природу, стало носить абстрактный, рассудочно-метафизический характер. Поэтому борьба с рассудочностью классицизма, которую повели представители новых литературных направлений — сентиментализма, романтизма — являлась тем самым и борьбой за художественность литературы, за возвращение образному мышлению его истинной природы. Больших успехов добились здесь романтики, творчество которых было связано с новым этапом в развитии мировой философской мысли — немецкой идеалистической философией конца XVIII — первых десятилетий XIX в., преодолевавшей метафизический рационализм. В предпушкинской русской литературе это было представлено Жуковским. С другой стороны, важнейшее значение имело обращение русских поэтов, отчасти уже Державина, В. Капниста, но, в особенности, Батюшкова, через голову рационалистического классицизма XVIII в., непосредственно к образцам античной поэзии. Эти два раздельных течения синтетически слились в Пушкине.

В творческом становлении Пушкина романтический этап, связанный не с его юношеским восхищением «мечтательной», «небесной» лирикой Жуковского, а с «романтизмом нового времени», ознаменованным именем Байрона, сыграл весьма важную роль. Вместе с тем — одновременно и параллельно — Пушкин прошел своего

[23] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XII, ч. 1, стр. 200—201.

рода курс художественного обучения в «мастерской» древнегреческой поэзии, хотя, как и Державин, и Батюшков, он знал ее только по переводам. В те же годы, когда Пушкиным создаются романтические поэмы, он пишет и многочисленные «подражания древним», стихотворения в антологическом роде. Недаром, сходя, по его собственным словам, с ума от чтения Байрона, Пушкин тогда же исключительно высоко ценил поэзию Шенье, считая ее одним из замечательнейших образцов проникновения в художественную сущность древнегреческого искусства («от него так и несет древней греческой поэзией», — замечал он о Шенье). Именно «древнегреческое» материально чувственное, пластически осязательное воспроизведение объективного мира помогло Пушкину преодолеть односторонний субъективизм романтиков, стать «поэтом действительности» — определение, которое, как известно, дано себе им самим и в котором, как я неоднократно подчеркивал, логическое ударение следует ставить одновременно и на слове «действительность», и на слове «поэт».

«Поэт действительности» — это и есть органическое слияние воедино тех двух начал: «голой правды» и «красоты», которые в допушкинской литературе были, как правило, не только разъединены, но — у Радищева и Карамзина, позднее в какой-то мере у Рылеева и Жуковского — прямо противопоставлены друг другу.

То, что Пушкин стал в полную силу этого слова поэтом действительности, позволило ему не только развернуть во всю мощь свое гениальное дарование, но и осуществить основные исторически назревшие задачи, разрешение которых было необходимо для окончательного становления новой русской литературы.

Завершая длительный процесс формирования русского национального языка, Пушкин, отталкиваясь от салонной ограниченности «нового слога» Карамзина, на широкой, общенародной основе, установил норму русского языка, находившуюся в соответствии не только с внутренними законами его развития, но и с законами красоты, то-есть установил и эстетическую норму языка, как материала искусства слова. Если литература XVIII в. в своих наиболее общественно значимых явлениях была скорее публицистикой — выражением взглядов автора облеченных в

более или менее художественную форму — в творчестве Пушкина, давшего совершеннейшие образцы искусства слова почти во всех его областях, новая русская литература впервые в полной мере обретает себя, становится, действительно, *художественной* литературой, литературой-искусством.

Глубоко знаменательно и то, что «первый поэт-художник Руси», как называл Пушкина Белинский, является «поэтом *действительности*». Осмысляя процесс русского литературного развития до Пушкина, Белинский правильно наметил те основные принципы русской литературы — «смысл и душу» истории ее становления,— о которых я говорил в начале исторической части моего доклада: «Литература наша была плодом сознательной мысли...началась подражательностию. Но она...постоянно стремилась к самобытности, народности, из реторической стремилась сделаться естественною, натуральною» [24].

В творческой деятельности Пушкина эти постоянные стремления осуществляются: «душа» развития новой русской литературы обретает свое полноценное художественное воплощение.

В Пушкине русская литература *стала* полностью самобытной национальной литературой. Пушкинское творчество не только явилось закономерным итогом развития всей предшествовавшей ему русской литературы,— оно развертывалось на основе глубокого усвоения и творческой переработки многовекового опыта предшествовавших ему и современных европейских литератур. Сам Пушкин связывал основные этапы своей творческой эволюции с именами Байрона, Шекспира, Вальтера Скотта. Но это усвоение никогда не носило характера простого подражания. Из почвы мировой литературы Пушкин впитывал наиболее питательные соки, потребные ему для собственного роста, для своего развития, как великого национального русского поэта. Причем, прослеживая историю «влияний» на Пушкина, особенно наглядно убеждаешься в его творческой самобытности. Возьмем наиболее резкий пример, относящийся к так называемому «байронизму» Пушкина. Страстно увлекаясь, как и все прогрессивные современники во всех странах Европы, вольнолюбивым,

---

[24] В. Г. *Белинский*, т. X, стр. 294.

мятежным творчеством Байрона, Пушкин уже в 1823 г. (год окончания им одной из наиболее «байронических» поэм «Бахчисарайский фонтан») в первой же главе только что начатого «Евгения Онегина», формально также связанного с байроновским творчеством, полемически противопоставляет субъективно-романтическому методу гениального английского поэта-романтика, представившего в своих творениях «призрак себя самого», напечатлевающего на всех своих героях свой облик, новый метод объективно-реалистического изображения героя («Всегда я рад заметить разность || между Онегиным и мной...»). И эта глубоко принципиальная полемика двух методов, двух значительнейших направлений в мировой литературе по существу продолжается на протяжении всего пушкинского романа в стихах, заканчиваясь в одной из последних его глав «шутливой пародией», по определению самого поэта, на прославленные «Странствования Чайльд-Гарольда».

Таким образом, в несомненной связи с творчеством Байрона («Пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница. В роде Дон Жуана»,— письмо Пушкина П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.) и одновременно решительном отталкивании от него («Никто более меня не уважает «Дон Жуана»... но в нем нет ничего общего с «Онегиным» — письмо Пушкина А. А. Бестужеву от 24 марта 1825 г.) создается значительнейший образец пушкинской «поэзии действительности», пушкинского реализма — произведение глубоко новаторское, национально-самобытное, произведение, в котором русская литература в полной мере становится «естественной, натуральной» и которое вместе с тем является новым художественным словом в истории всей мировой литературы.

Появлением «Евгения Онегина» и других произведений периода полной пушкинской зрелости («Борис Годунов», «Полтава», маленькие трагедии, «Медный Всадник», «Пиковая дама», «Капитанская дочка» и др.) определяется начало существенного изменения в характере отношений между новой русской литературой и зарубежными литературами. Русская литература, до Пушкина отстававшая от крупнейших европейских литератур, хотя и все время сокращавшая отделяющее ее от них расстояние, теперь

становится наравне с ними, а в некоторых отношениях и выходит вперед.

Русская литература и в дальнейшем будет развиваться в самых тесных связях и взаимодействиях с другими литературами, обогащаясь опытом и достижениями всех сколько-нибудь значительных их представителей. Но теперь она не только обогащается, но и обогащает, не только берет, а со все большей и большей щедростью дает.

Национальная специфика русской литературы из всех литературных методов и направлений нашла свое наиболее полное выражение в реализме, который является самым основным, всеми признанным вкладом ее в сокровищницу мировой литературы. Родоначальник новой русской литературы, Пушкин, не только прежде всего и больше всего является родоначальником реализма как основной, магистральной линии ее развития, но в его творчестве уже ярко проявляется своеобразный характер русского реализма, присущие ему особые национальные черты.

Пушкин органически сочетал в своей поэзии действительности п р а в д у с к р а с о т о й. Но к р а с о т а не являлась в его творчестве эстетическим у к р а ш е н и е м жизни, не привносилась в нее извне, а обреталась поэтом в ней же самой. П о э т действительности Пушкин явил величайшие образцы художественности, к р а с о т ы, но приматом его эстетики была п р а в д а. Как известно, это тонко и верно подметил один из самых ранних западноевропейских ценителей творчества Пушкина и вообще русской литературы, Проспер Мериме, сказав Тургеневу: «У Пушкина поэзия чудным образом расцветает как бы сама собою из самой трезвой прозы» и прозорливо распространив эту черту на русское искусство слова вообще: «Ваша поэзия ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собою».

Совсем недавно эту же черту — соединение красоты и правды, идейности и художественности — в других словах и с иными акцентами, но по существу именно так же, как в высшей степени своеобразную черту русской литературы, отметил профессор Максимилиан Браун: «...Удивительным и необычным является то, что она (русская литература.— *Д. Б.*), несмотря на перегрузку идейным содержанием, не опустилась до публицистики, а

оставалась художественной литературой в лучшем смысле этого слова»[25].

Возможность и стать и остаться художественной дал новой русской литературе ее великий родоначальник, считавший «истинной жизнью» художественного слова «мысль» и, вместе с тем, явившийся одним из величайших в мире художников словесного искусства.

Все великие русские писатели-реалисты неизменно утверждали свою преемственную связь с Пушкиным, как первым «русским национальным поэтом», «чрезвычайным... явлением русского духа» (Гоголь), как «учителем» (Лев Толстой), «наставником и вождем» (Тургенев), который вместе с тем завещал своим последователям «самобытность», «завещал каждому быть самим собой... дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским» (А. Н. Островский). «Пушкин — отец, родоначальник русского искусства... В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках»,—писал Гончаров. «У нас все ведь от Пушкина»,— утверждал Достоевский. «Началом всех начал» называл Пушкина Горький.

Пушкинские зачатки и семена на подготовленной, взрыхленной им почве — русского языка, русского искусства слова — дали обильные всходы, великолепные цветы и плоды. Полностью воспринят был великими последователями Пушкина и сформулированный Островским его завет «каждому быть самим собой». Русская классика исключительно богата самыми разнообразными творческими индивидуальностями, гигантски продвинувшими вперед развитие русской и мировой художественной литературы. Но для всех них впервые обративший свое творчество ко всей нации, возведший литературу в значение важнейшего национального дела, поэт действительности Пушкин неизменно сохраняет значение нормы русского искусства слова и недосягаемого его образца.

---

[25] «Es ist ja gerade das Erstaunliche und Ungewöhnliche, daß sie trotz dieser Überlastung durch den Ideengehalt nicht durchweg zur Publizistik absank, sondern eine Dichtung im besten Sinne des Wortes blieb» (Maximilian Braun. Russische Dichtung im XIX Jahrhundert, 2 Auflage, Heidelberg, 1953, s. 11).

Сдано в набор 23/VII. 1958 г. Подп. в печать 11/VIII. 1958 г.
Формат бумаги 84 × 108¹/₃₂. Печ. 3,5 = 5,74 усл.-печ. л.
Уч.-изд. л. 5,3 Тираж 1200 экз. Изд. № 3557. Тип. зак. 3208.

Бесплатно

Издательство Академии наук СССР
Москва, Подсосенский пер., д. 21

2-я типография Издательства АН СССР
Москва, Шубинский пер., д. 10

Бесплатно